FILM

KATIA PASKALEWA (BUŁGARIA)

Fot. R. Sumik

• NR 39 (1242) ROK • XXVII • 24 WRZEŚNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● W Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Zurychu otwarto międzynarodową wystawę poświęconą filmowi animowanemu. Jeden z jej działów traktuje o kinematografii polskiej. Eksponaty do tego działu (39 plansz) dostarczyła Filmoteka Polska przy współudziale Studia Miniatur Filmowych i Studia Filmów Rysunkowych. Wystawa cieszy się dużym zainteresowaniem, co spowodowało jej przedłużenie do 1 października. NRF, Anglia i USA zaproponowały udostępnienie wystawy publiczności swoich krajów.

● W dniach 26—28 października br. odbędzie się w Katowicach I Ogólnopolski Przegląd Filmów pod hasłem „Człowiek i jego środowisko". Na konkurs zgłoszono 74 filmy krótkometrażowe z dziewięciu wytwórni. Wśród trzydziestu realizatorów ubiegających się o nagrodę pn. Diamentowy Feniks znajdują się m. in. Roman Wionczek, Janusz Kidawa, Bohdan Kosiński i Zbigniew Raplewski.

W ramach konkursu przewidziane są pokazy filmów zagranicznych — pod hasłem „Ochrona środowiska na świecie"; otwarta zostanie również wystawa „Tradycje ochrony przyrody w Polsce". Podczas przeglądu odbędzie się seminarium, w którym udział wezmą naukowcy, publicyści, lekarze, pedagodzy, działacze ochrony przyrody, twórcy filmowi i telewizyjni.

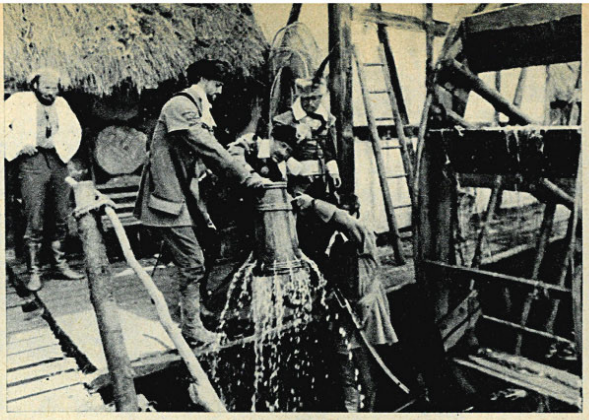
● Poznański oddział Centrali Wynajmu Filmów zorganizował przegląd filmów, w którym występował zmarły niedawno Jan Kreczmar. Podczas przeglądu wyświetlono: „Pasażerkę" Andrzeja Munka, „Lalkę" i „Szyfry" Wojciecha Hasa, „Mansardę" Konrada Nałęckiego i „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego.

rojekty i realizacje

● Pod koniec września rozpoczną się zdjęcia do filmu „Zazdrość i medycyna" (TOR), według znanej powieści Michała Choromańskiego. Reżyser Janusz Majewski i operator Wiesław Zdort prowadzą ostatnie prace dokumentacyjne w Krynicy-Zdroju, gdzie film będzie realizowany.

FILMY TELEWIZYJNE

● W Augustowie przebywała ekipa realizatorska filmu telewizyjnego „Czarne chmury". Jak już informowaliśmy, jest to serial przygodowy (przygotowywany w ośmiu odcinkach godzinnych),



Scena z filmu „Czarne chmury"

którego akcja rozgrywa się w XVII wieku. Reżyserem jest Andrzej Konic, operatorem Antoni Wójtowicz (zespół ILUZJON). W głównych rolach występują: Stanisław Niwiński, Leonard Pietraszek i Ryszard Pietruski.

● W zespole TOR zatwierdzono scenariusz Krzysztofa Zanussiego „Hipoteza". Będzie to barwny półgodzinny film, przeznaczony dla telewizji polskiej i zachodnioniemieckiej. Bohaterem jest genialny matematyk, nękany wyrzutami sumienia, gdyż nie pośpieszył z pomocą tonącej dziewczynie. Reżyserować będzie Krzysztof Zanussi, operatorem jest Edward Kłosiński, kierownictwo produkcji — Jerzy Buchwald i Janina Krassowska. Zdjęcia rozpoczęły się 18 września w Toruniu.

KRÓTKI METRAŻ

● Serwis Filmowo-Telewizyjny Agencji Robotniczej (TELE-AR) przygotowuje realizację dwu publicystycznych filmów telewizyjnych o tematyce międzynarodowej. Pierwszy poświęcony będzie zagadnieniom bezpieczeństwa i współpracy europejskiej, drugi — historii i działalności RWPG. Zdjęcia rozpoczną się jeszcze w tym roku; wiele epizodów i wywiadów nakręconych zostanie w różnych stolicach Europy.

film polski na świecie

● W dniach 25—29 września w Genewie odbędzie się Międzynarodowy Festiwal Filmowy, zorganizowany z okazji konferencji rozbrojeniowej. Z Polski zaproszony został film Tadeusza Makarczyńskiego „Życie jest piękne".

● Na XXI Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Mannheim (9—14 października) zgłosiliśmy filmy: „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego, „Jak działa jamniczek" Juliana Antonisza, „Kareta" Zdzisława Leśniaka, „System" Janusza Majewskiego oraz „Wyszedł w jasny, pogodny dzień" Krzysztofa Wojciechowskiego.

● Na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Animowanych w Wenecji (21—27 sierpnia) Polska pokazała: „Jeden plus jeden" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora oraz „Kompromis" Henryka Ryszki.

● Na początku września odbył się w Rydze VI Międzynarodowy Festiwal Filmów Telewizyjnych — pod hasłem „Człowiek i morze". Polska przedstawiła trzy filmy o tematyce morskiej: „Próba" Andrzeja Czałbowskiego i Mariusza Waltera ukazuje rejs kandydatów do Państwowej Wyższej Szkoły Morskiej w Gdyni; „Czekanie" Wiktora Mellera podejmuje problem rozłąki marynarzy z rodzinami; „Rybacy dalekiej północy" Jerzego Ringera to reportaż o załodze statku rybackiego, wracającego z łowisk.

● Iran zakupił film „Abel, twój brat" Janusza Nasfetera.

● Kinematografia fińska zakupiła „Brzezinę" Andrzeja Wajdy; film będzie rozpowszechniany w kinach. Ponadto telewizja fińska kupiła siedmioodcinkową serię „Samochodzik i templariusze" oraz dziesięć odcinków serii „Czterej pancerni i pies".

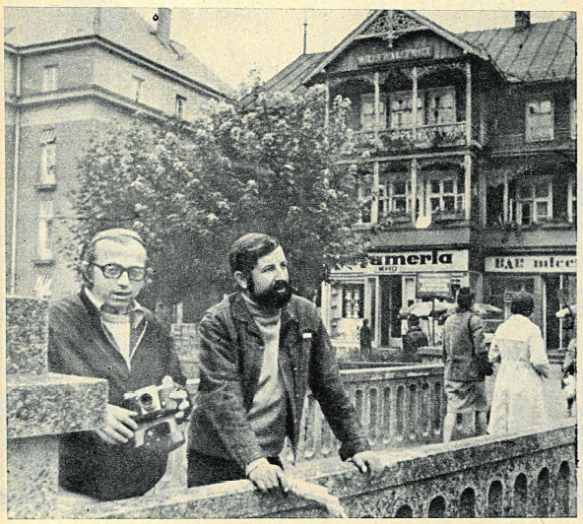
„Dramat zazdrości" reż. Ettore Scola

upiliśmy

● *ORLE PIÓRO (tytuł tymczasowy). Barwny, szerokoekranowy film słowacki. Tragikomiczna historia dwóch górali-przemytników, którzy po wyjściu z więzienia toczą wojnę z oficerem straży granicznej. Reżyserował Martin Holly. W rolach głównych Ivan Rajniak, Ivan Mistrik, Vlado Müller i Andrea Cunderlikova.*

● *PANNA NA MIOTLE (tytuł tymczasowy). Barwna komedia fantastyczna w reżyserii Vaclava Vorlicka. Młoda czarownica decyduje się za cenę utraty władzy czarnoksięskiej żyć wśród ludzi. W głównych rolach: Petra Cernocka, Jan Hrusinsky, Frantisek Filipowsky i Vladimir Mensik.*

● *DRAMAT ZAZDROŚCI (tytuł tymczasowy). Barwny film włosko-hiszpański, tragifarsa o miłości żonatego człowieka do pięknej kwiaciarki. W rolach głównych: Marcello Mastroianni (nagroda za najlepszą kreację na festiwalu w Cannes 1970), Monica Vitti, Giancarlo Giannini i Monolo Zarzo.*



Reżyser Janusz Majewski (z prawej) i operator Wiesław Zdort w czasie dokumentacji filmu „Zazdrość i medycyna"

tematy dnia

KINO BLISKIE I DALEKIE

Jak już informowaliśmy, z okazji Dni Filmu Bułgarskiego przebywała w Polsce delegacja filmowców bułgarskich, w skład której wchodzili: Strahił Nikołow, przedstawiciel wydziału zagranicznego kinematografii bułgarskiej, oraz aktorzy — Katia Paskalewa, Cwetana Manewa i Milen Penew. Oto, co nasi goście powiedzieli o problemach kina bułgarskiego.

— *Mamy cztery zespoły filmowe o strukturze zbliżonej do waszych i jeden eksperymentalny, korzystający z funduszu Centralnego Komitetu Komsomołu* — mówi Strahił Nikołow. — *Film bułgarski jest jeszcze ciągle w stadium poszukiwań, korzysta z doświadczeń innych kinematografii, zwłaszcza krajów socjalistycznych, a także Włoch i Francji, z którymi również współpracujemy. Praktyka pokaże czy nasz system organizacyjny zda egzamin. Produkujemy 20 filmów rocznie, w przyszłym roku liczba ta wzrośnie do dwudziestu ośmiu.*

— Czy warunki, w jakich rozwijał się dotychczas film bułgarski, sprzyjają wzrostowi produkcji?

— *Niestety, nie. Podstawową trudność sprawia brak odpowiedniej bazy produkcyjnej. Jedynym ośrodkiem produkcji jest centrum filmowe w Bojanie koło Sofii. Do tej pory zaspokajało nasze potrzeby, obecnie musimy jednak przystąpić do jego rozbudowy, aby osiągnąć planowaną na rok 1975 ilość 40 filmów. Odczuwamy również trudności kadrowe. Mamy w Bułgarii czterdziestu reżyserów filmowych i teatralnych. Łącznie. Przygotowujemy nowe kadry w szkołach filmowych za granicą, m. in. w ZSRR i w Polsce. Przypuszczamy, że około 1975 roku nastąpi pożądana pełna stabilizacja. Mamy nadzieję, że może wtedy będzie już o nas słychać na świecie. Spodziewamy się, że w tym czasie nastąpi oddzielenie kinematografii od Ministerstwa Kultury i Sztuki, co pozwoli nam zyskać rangę Komitetu i własny, niezależny budżet.*

— Jaka tematyka najbardziej interesuje bułgarskich twórców?

— *Przeważają filmy historyczne, ostatnio coraz częściej pojawiają się też współczesne. Większość filmów stanowią ekranizacje dzieł pisarzy bułgarskich, niewiele tylko jest opartych na oryginalnym scenariuszu.*

— Wiele dyskutuje się teraz o filmach okrucieństwa i seksu. Jak na to zjawisko reaguje film bułgarski?

— *Problem ten nie ominął również naszej kinematografii. Przykładem tego jest właśnie „Koźi róg", który zaprezentowaliśmy w Polsce. Jeśli zaś chodzi o nasz stosunek do erotyki na ekranie, najlepiej zobrazuje go bułgarskie przysłowie: „chciał pomalować oko — wykłuł je". Musimy liczyć się z upodobaniami naszych widzów i poruszać ten drażliwy temat w taki sposób, by nie przynieść szkody — zamiast pożytku.*

— Czy pojawiają się w Bułgarii symptomy zagrożenia kina przez telewizję?

— *Nie obawiamy się na razie niekorzystnego wpływu telewizji na frekwencję w kinach. W Bułgarii zainteresowanie kinem, telewizją czy teatrem jest mniej więcej równomierne.*

— Jakie polskie filmy oglądali państwo w naszym kraju?

— *Widzieliśmy „Pożizg" i „Życie rodzinne"* — mówi Milen Penew. — *Jesteśmy zdania, że „Życie rodzinne" wniosło poważny wkład do dorobku kinematografii światowej.*

— *W Bułgarii polskie filmy cieszą się dużą popularnością* — dodaje Strahił Nikołow. — *Z zainteresowaniem śledzę pojawiające się na naszych ekranach liczne nowe tytuły, z sentymentem wspominam natomiast, jakie wrażenie zrobiły na mnie oglądane przed wojną filmy „Znachor" i „Profesor Wilczur".*

Rozmawiała: kan

OJCIEC CHRZESTNY

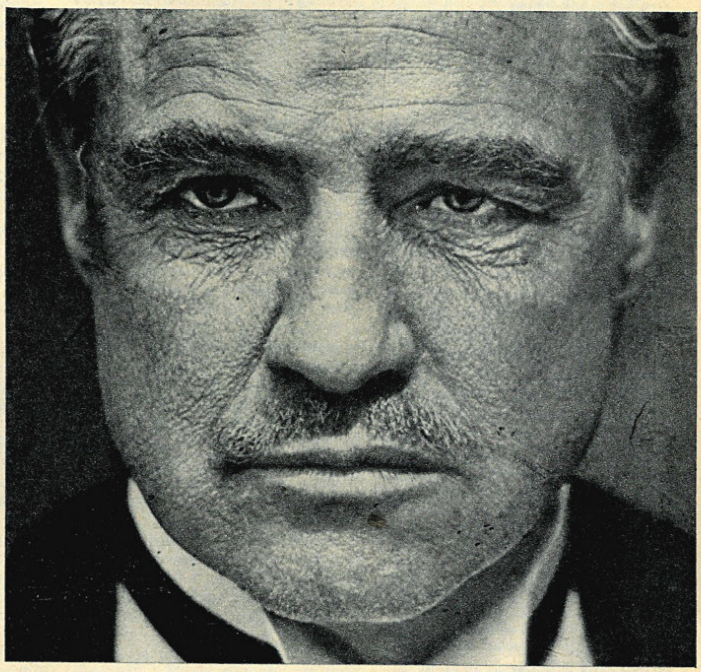
Wspominaliśmy już kilkakrotnie o tym filmie, który w krótkim czasie pobił wszystkie rekordy frekwencji w historii kina, ze słynnym „Przeminęło z wiatrem" włącznie. Obliczono, że w USA „Ojciec chrzestny" osiąga dziennie milion dolarów wpływów kasowych. Mając w ręce taki atut, wytwórnia Paramount starała się tak zorganizować rozpowszechnianie, by wykorzystać rosnące zainteresowanie filmem w świecie. Nie śpieszono się z europejskimi premierami, licząc, że wprowadzenie go na monachijskie ekrany podczas Olimpiady doda filmowi splendoru.

Po pierwszych recenzjach krytycy, omawiając niewątpliwe wartości artystyczne filmu, zastanawiają się przede wszystkim nad przyczynami jego niezwykłego powodzenia. O ile sprawa sukcesu „Love Story" jest stosunkowo prosta, to „Ojciec chrzestny" zmusza do poważniejszych refleksji.

Film zrealizował Francis Ford Coppola na podstawie książki włosko-amerykańskiego autora Mario Puzo, który za 35 tysięcy dolarów sprzedał prawo sfilmowania powieści, zanim jeszcze książka ukazała się na rynku. Gdy wkrótce trafiła na listy bestsellerów i przystąpiono do adaptacji, Puzo zażądał 100 tysięcy za współudział przy pracy nad scenariuszem. Nauczeni doświadczeniem „Love Story" producenci nie targowali się i nie zwlekali z realizacją.

Tytuł powieści i filmu można również tłumaczyć jako „Ojczulek" lub „Papcio". Wrażenie tak dobrodusznego człowieka robi bowiem tytułowy bohater, Don Vito Corleone, patriarcha rodziny i szef nowojorskiej ekspozytury mafii Cosa Nostra z połowy lat czterdziestych. Każdemu z Włochów, którzy zwracają się doń o pomoc, nie odmawia swego wsparcia, żądając tylko w zamian przyjaźni i lojalności. Ale gdy ktoś wchodzi mu w drogę, wtedy z całą bezwzględnością stosuje zasadę „oko za oko". Pierwsze ostrzeżenie to pobicie, a gdy to nie pomaga, przeciwnik musi pożegnać się z życiem. Jako lojalny obywatel amerykański, Don Corleone zajmuje się handlem ruchomościami, alkoholem, no — powiedzmy — kobietami, ale w żadnym wypadku narkotykami. Choć teren jego działania zdaje się być dokładnie określony, nie może uniknąć konfliktów z konkurencyjnymi bandami; a jest ich w jego zasięgu aż pięć. Ze wszystkich rozpraw klan Corleonów wychodzi w końcu zwycięsko, a berło po „ojczulku" Vito przejmie jego najmłodszy syn, Michael, były wojskowy z wyższym wykształceniem, młodzian wyrachowany i bezwzględny.

Fabuła filmu polega na nieustannym przeplataniu pogodnych scenek rodzinnych, przy stole zastawionym włoskimi daniami z nieodstępnym spaghetti i czerwonym winem, wśród krzyku małych dzieci — z krwawymi epizodami porachunków, napadów, zabójstw. Bandyckie akcje przeprowadza się najchętniej podczas uroczystości rodzinnych przeciwników: ślubów, chrztów, Bożego Narodzenia. Towarzyszy im urozmaicony podkład muzyczny — od dawnych przebojów do patetycznych partii organowych. Reżyser konsekwentnie posługuje się kontrastami: kapturowe wyroki i plany akcji omawiają i przypieczętowują bohaterowie w ciszy i półmroku mieszczańskich wnętrz, a masakry odbywają się na tle tętniących ruchem ulic Nowego Jorku, z nieco już staromodnie stylizowaną scenerią i samochodami, jako głównymi rekwizytami.



Życie rodzinne
Marlon Brando

W stosunku do powieściowego oryginału film łagodzi wulgarność dialogu oraz zmienia finał. Nie ma w nim sceny, w której żona młodego szefa bandy, Michaela, przyjąwszy chrzest, klęczy w kościele podczas komunii i zanosi modły o litość i błogosławieństwo dla swego męża, który właśnie wykończył szwagra.

Kreacja Marlona Brando, jako seniora rodu Corleone, doczekała się już wielu entuzjastycznych pochwał. Jego umiejętność pokazania kolejnych stadiów starzenia się bohatera, wybiegająca daleko poza technikę charakteryzatorskiej transformacji, porównywana jest z rolą Orsona Wellesa jako Kane'a. Recenzenci określili kreację jako „powrót znakomitego aktora, który jest u szczytów dojrzałości swego wielkiego talentu".

Ale czy tylko jemu zawdzięcza film oszałamiający sukces w USA? Wśród różnych interpretacji ideowego sensu „Ojca chrzestnego" jedna zdaje się zasługiwać na uwagę: widz nie bez satysfakcji ogląda na ekranie obraz dostatniego życia rodzinnego, rodzaj „establishmentu"; bo wprawdzie dla utrzymania dostatku trzeba popełniać zbrodnie, ale wyłącznie poza domem. Nie można się zresztą bez nich obyć, bo jak inaczej zadokumentować swoje „ja" czy nawet „narodowe posłannictwo" w obcym otoczeniu. W wywiadzie dla tygodnika „Newsweek" Marlon Brando postawił kropkę nad „i": *„Rząd amerykański robi to samo* (co gangsterzy), *z przyczyn nie różniących się od tych, którymi kieruje się mafia"*.

Czy widzowie amerykańscy aż tak bardzo identyfikują się z bohaterami „Ojca chrzestnego"?

Z. P.

„The Godfather", film produkcji amerykańskiej, reż. Francis Ford Coppola

głosy i *głosy*

„DZIWNA KARIERA"

— to tytuł artykułu Zbigniewa Klaczyńskiego (TRYBUNA LUDU, nr 249), w którym autor roztrząsa modne ostatnio w kinie światowym epatowanie okrucieństwem i brutalnością. Za punkt wyjścia posłużył Klaczyńskiemu nie określony bliżej z tytułu nowy film polski **„o maniaku-mordercy, nieopisanie krwawym i jurnym, wyrzynającym przy pomocy brzytwy nieomal tłumy ofiar"**. Autor artykułu dodaje, że **„nie widział dotąd filmu, który by z równą oczywistością uświadamiał mechaniczność tej rzezanej poetyki. Skrót, przenośnię czy ellipsę, a więc język sztuki wysoko rozwiniętej, zastąpiła w nim dosłowność, działająca zapewne bardzo silnie, choć w sposób całkowicie pozaartystyczny"**.

Klaczyński zastrzega się, że nie jest wcale skłonny bagatelizować samego zjawiska, nie rozumie jednak, dlaczego te **„brudne filmy"** — jak je określa — uważane są za wyraz protestu przeciw panoszeniu się gwałtu, a nie — fascynacji gwałtem. Wyjaśnijmy przeto — niezależnie od przedmiotu krytyki Klaczyńskiego — że pośród filmów, które zawierają sceny okrutne, bywają takie, które są wyrazem sprzeciwu wobec gwałtu (i w intencjach, i w odbiorze), jak i takie, które są jego afirmacją. Podobnie film wojenny może mieć wymowę pro- lub antywojenną. Rzecz więc, jak zawsze, tkwi w konkretnym utworze i jego konkretnych znaczeniach; tego nam jednak w artykule poskąpiono.

Autor konkluduje: **Można tu, oczywiście, mówić o ewolucji filmu — ale nie wolno mówić tylko o filmie, jeśli naprawdę służyć to ma zrozumieniu istoty faktów, w których jedynie ignorancja albo nonszalancka beztroska może nie dostrzec objawów schyłku: kryzys wartości, rozluźnienia się społecznych więzów"**.

JANCSÓ I WAJDA

oraz prowadzący dyskusję z ramienia DIALOGU (sierpień), Konstanty Puzyna — rozmawiali o „Historii w wersji romantycznej", biorąc za przykład takie filmy, jak „Desperaci", „Gwiazdy na czapkach", „Zimowe siorokko", a także — „Kanał", „Popiół i diament", „Popioły". Jancsó — a zgodził się z nim również Wajda — powołał się na doświadczenia naszych narodów: **„Bo dana nam jest taka historia, której musimy patrzeć w oczy, żebyśmy mogli iść naprzód po dzisiejszej drodze"**. Swoje credo wyłuszczył zaś twórca węgierski następująco:

„Nasze społeczeństwo nosi jeszcze w sobie choroby dziecięce lat czterdziestych i pięćdziesiątych, i czasem nie ma odwagi spojrzeć w oczy niejednej prawdzie. W pewnej mierze można to zrozumieć: dla biednego człowieka piękna... przyszłość jest czymś takim, jak dla wierzącego Raj. Kto krytykuje Boga i Jego Jedynego Syna, ten nie jest człowiekiem wierzącym. Więc jasne i mądre myśli marksizmu nieraz muszą się ubrać w białe szaty propagandowe po to, żeby wywierać wpływ na masy. I naturalne jest, że biedni ludzie na całym świecie wierzą w zwycięstwo... a nie w krytykę. Dlatego w naszym ustroju społecznym nie chcemy, nie mamy prawa zwracać się przeciw tej wierze. Ale wiemy też, że żyjemy w historii i musimy krytykować dziś, teraz. Ostatecznie można więc powiedzieć, że jest to swoista ucieczka — robić filmy sięgając do historii. Powiedzmy otwarcie: filmy, które mają poruszać ludzi, muszą mieć temat współczesny".

Puzyna nie zgodził się z tym, twierdząc, że **„historia jest przede wszystkim zależna od naszego widzenia współczesności. Jeżeli chwytamy z niej rzeczy istotne, jeżeli rozumiemy w pełni mechanizmy, które nią właśnie rządzą, to i widzenie historii nabiera rumieńców (...) Sama fascynacja historią ma przecież głębsze przyczyny niż wycofywanie się na dogodniejszy teren"**.

Nie sposób tu nawet w małej części streścić tej bardzo ciekawej rozmowy. Dodajmy więc na zakończenie, że Andrzej Wajda wysunął interesującą tezę, iż filmy historyczne jego i Jancsó były w pewnej mierze prekursorami fali filmów politycznych, która pojawiła się dzisiaj na Zachodzie.

zpea

POWAGA ŚMIERCI

ANDRZEJ BRAUN

Edward Żebrowski należy od pewnego już czasu do grupy kilku dobrze zapowiadających się reżyserów, o których ludzie z filmowych kręgów mówią stale wtajemniczonym szeptem, że to bardzo zdolni młodzieńcy, a „szeroka publiczność" nie bardzo ma okazję, by przekonać się o tym. Innymi słowy — opinia o nich wyprzedza dokonania. Zaczynają stopniowo, od krótkiego metrażu, w dokumencie czy w telewizji — i dobrze, nie ma się co śpieszyć z debiutem, kiedy się ma dobrą markę. Nabierają więc znajomości rzemiosła i warsztatu. Atutem ich pozostaje mimo wszystko indywidualność. Żebrowski współpracował przy filmach Zanussiego; od początku jego nazwisko łączono ze „stylem", „szkołą", czy problematyką autora „Struktury kryształu", Żebrowski był współscenatrzystą kilku filmów tego ostatniego, nie dziwota więc, iż „wliczano" go do owego nurtu „intelektualnego" w polskim kinie — kameralnych studiów psychologicznych ze środowiska „naukowców", którymi tak indywidualnie zabłysnął Zanussi. Oczywiście, są to etykietki bardzo powierzchowne. Tęsknota za kinem intelektualnym jest charakterystyczna dla naszej krytyki, na tle czytankowej dydaktyki czy wręcz bezmyślności z jednej, a potężnej emocjonalności „wajdowskiej" z drugiej strony. Ostatnim intelektualistą, jeszcze w materii „polskiego losu", był określany bodajże Andrzej Munk.

Do tych intelektualnych i psychologicznych filmów z życia ludzi nauki, czy też z ich środowiska, zaliczony pewnie zostanie pełnospektaklowy debiut Żebrowskiego „Ocalenie", ze względu na klimat, realia, scenerię i typ bohatera. Reżyser jest tu jednocześnie scenarzystą i film ten można nazwać w pełni autorskim, prezentującym z całą wyrazistością osobowość nowego twórcy w naszym kinie, osobowość dojrzałą artystycznie, o świetnie opanowanym rzemiośle i bardzo określonej indywidualności. Film robi ogromne wrażenie, dysponuje siłą artystycznej sugestii, konsekwentnie i jednolicie trzyma widza w narzuconym nastroju, a także — ściśle zarysowanym kręgu problematyki. Są to zainteresowania i problematyka w naszej kinematografii nowe.

„Ocalenie" Żebrowskiego nie jest filmem rozrywkowym, niektórzy twierdzą nawet, że jest nudne. No cóż, świadczy to tylko o ich stosunku do sztuki filmowej. Jego anegdotę, czy „akcję" można określić w kilku słowach. Wybitny, pewny siebie i „dobrze ustawiony" docent uniwersytetu (specjalność — biolog) zapada na ciężką chorobę nerek; idzie do szpitala, gdzie przechodzi krytyczne stadium cierpień, z niepewną perspektywą przeżycia. W stałym kontakcie z cudzą śmiercią, staje w obliczu własnej. To wszystko. Nie mamy tu historii choroby ani jej rozwiązania, mamy studium określonego człowieka, który niespodziewanie odnajduje się wobec perspektywy nieuniknionej dla każdego z nas, a nigdy nie świadomej w pełni, niemożliwej do „zaplanowania", przeraźliwej tajemnicy śmierci. Film ten przenosi człowieka w inny wymiar, przejmuje grozą. Wydźwiga ponad wszystko, co było w życiu ważne, stawia przed pytaniem ostatecznym — o sens istnienia ludzkiego. Zmusza do myśli o tym, co nas przeraża, ukazuje nam ten rodzaj przeżyć ze straszliwą, konkretną plastyką.

Już z tego, co tutaj powiedzieliśmy, widać powierzchowność owych etykietek i zaszeregowań, jakich używa się w odniesieniu do wymienionego na wstępie filmowego nurtu. Nie są to bowiem filmy o „naukowcach" (a na pewno nie jest o nich „Ocalenie", choć właśnie w tym utworze bohaterem jest pracownik naukowy); są to po prostu filmy o inteligencji. Nowość dzieł Zanussiego, czy Żebrowskiego polega na tym, iż po latach nieudanych najczęściej wysiłków zaludniania kinematografii tzw. prostym człowiekiem, są to utwory o inteligencji współczesnej, o naszym wykształconym społeczeństwie, tej inteligencji, która stanowi dziś w kraju warstwę nadającą ton myśleniu i sposobowi odczuwania. A więc filmy te wypełniają tylko sztuczną lukę. Biorąc jako przedmiot swych zainteresowań ludzi na wysokim poziomie rozwoju intelektualnego, ludzi wykształconych i skomplikowanych psychicznie, utwory te wydają się nam bardziej realistyczne, współczesne. Nie są to także filmy o problematyce naukowej, choć ukazują środowisko i scenerię świata nauki, przy czym dostrzec tu można pewne zewnętrzne objawy fascynacji aparaturą, odkrywanie jej „filmowości" w stopniu, który przypomina wcześniejszą fascynację produkcyjnością, sceneria dźwigów, maszyn, tokarek samych dla siebie; a więc mamy tu jak gdyby elementy „produkcyjniaków naukowych".

Nie jest jednakże takim filmem z pewnością „Ocalenie" Żebrowskiego. Stanowi ono *par excellence* dramat egzystencjalny — nie w sensie filozofii egzystencjalistycznej, ale rzecz o sprawach egzystencjalnych. Niespodziewanie, w zgiełku miałkiej filmowej codzienności, tego małego plotkarstwa w stylu gazetowym, uwalniamy się od wrzawy polityki, ekonomii, obyczaju — aby przeżyć chwilę powagi wobec zetknięcia się z ostatecznością. Sztuka musi mieć na to czas i luz, ażeby w ogóle była do czegoś potrzebna. I to właśnie decyduje o nowym, zaskakującym tonie filmu „Ocalenie". Wyrwał się on jakoś z tego zgiełku, przypomniał nam o sprawie podstawowej, przywołał do naszej świadomości pytania elementarne. A ukazał nam je w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsająco konkretny i pełen umiaru.

Światem, w którym się rozgrywa ów dramat uniwersalny, jest szpital. Większość z nas nie zna tego przybytku jako egzystencjalnej świątyni. Żebrowski w swoim filmie ukazał nam znakomicie wszystkie aspekty owego kolejnego wtajemniczania. A więc elementarny demokratyzm — przecież u nas jedynie szpital i więzienie w tak brutalny sposób zrównują wszelkie stany. Żebrowski pokazuje bezwzględnie, jak w

Wobec pytania ostatecznego
Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz

szpitalu przestaje być ważne, kto jest kim... tam, w normalnym życiu. Równość umierających. Zbigniew Zapasiewicz stworzył tu jedną ze swych najlepszych kreacji. Aktor ten specjalizował się od dawna w rolach współczesnych inteligentów, ludzi szorstkich, zdecydowanych, pewnych siebie i swojej funkcji w życiu. I tutaj, jako ów oschły, zdyscyplinowany psychicznie „człowiek czynu" musiał przekroczyć granice znanego świata — aby wkroczyć w nieznane. Tutaj dostaje się we władanie sił od człowieka większych. Cierpienie, choroba, śmierć, są straszliwym upokorzeniem; dla człowieka wierzącego tylko w świat ludzki — miażdżącą szkołą pokory. Oczywiście, Zapasiewicz mógłby tu nie być panem docentem, biologiem — wtajemniczonym w naukę o życiu; mógłby być równie dobrze inżynierem czy kimkolwiek innym z zawodu. Ale właśnie fakt, iż ową bezradność na progu śmierci przeżywać musi człowiek tak uczony, fachowiec w tej dziedzinie — przydaje dramatowi jeszcze okrutniejszych wymiarów, klęska śmierci staje się tym bardziej nienawistna.

Po owej „redukcji" egalitarnej, jak po zrzuceniu szat, jest się już tylko człowiekiem zrównanym z innymi — istnieje wyłącznie ludzka istota oraz jej kres; jest tylko lęk, powaga, rozpacz. Żebrowski ukazuje wspomniany proces z przeraźliwym obiektywizmem. Jego scenerię stanowi szpital, ostatnia stacja w życiu. Elementy psychologicznej „egzotyki" tegoż przybytku, o wymiarach metafizycznych, ukazał autor „Ocalenia" ze znakomitym wyczuciem filmowego rzemiosła, z mądrą bezwzględnością spojrzenia. Rzeczywistość szpitalna, okropność owych rekolekcji z życia, dławiąca poczekalnia śmierci... Reżyser doskonale wychwycił nieustanne komponenty jej klimatu. Wszechobecność cudzych śmierci wokoło — jedna z najokrutniejszych rzeczy w takich chwilach. Stosunek do śmierci cudzej zmusza do rozmyślań nad swoją własną. Walczą ze sobą lęki metafizyczne z laicką obroną godności. Żebrowski z całą delikatnością ukazuje, jak wielką rzeczą „przy końcu" jest owa tolerancja, tak natrętnie nieraz gwałcona przez księży, dominujących nad słabszymi. Uprzytomnia nikłość nauki czy wiedzy wobec losu — przeznaczenia ludzi. Odpadają wszystkie te podpory, wszelkie z trudem wywalczone bronie. Człowiek zostaje sam wobec ciemności, wobec nie istnienia. Widz wyciąga jedyny wniosek — oby można było umrzeć w domu, bez tej szyderczej instytucji, stworzonej przez rozum oraz chęć pomocy, a tak straszliwie degradującej człowieka.

Jest to jeden z najbezwzględniejszych filmów, jakie znam. Znakomicie zagrany przez Zapasiewicza, Maję Komorowską, Aleksandra Bardiniego i wszystkich z osobna ludzi, już bez imienia: „jakichś Woźniaków" i jakichś docentów. Trudno powiedzieć, iż cieszę się z takiego filmu, ale cieszę się z takiego reżysera. Jeśli nawet nie stworzył arcydzieła, to pokazał, że coś rozumie ze wspólnego naszego losu.

ANDRZEJ BRAUN

„Ocalenie" (Polska), reż. Edward Zebrowski

Wobec winy

Obserwacja obyczajów i moralna refleksja

Film „Obcym wstęp wzbroniony" Krzysztofa Gradowskiego i Zygmunta Samosiuka składa się z dwóch części, odrębnych zarówno tematycznie, jak i formalnie. Różnice, także w „jakości", są tak duże, że gwoli sprawiedliwości należałoby mówić nie o jednym, lecz o dwóch filmach.

Wspólna dla obu części jest metoda realizacji, którą autorzy nazywają „rekonstrukcją dokumentalną". „Obcym wstęp wzbroniony" nie jest więc „czystym dokumentem", lecz dokumentem inscenizowanym, wzbogaconym (czy zubożonym?) przez element gry, swoistego widowiska, jakie godzi się odegrać przed kamerą bohater autentycznych wydarzeń. Metoda ta nie jest obca naszemu kinu; stosował ją z powodzeniem Piwowski w niemal wszystkich swoich filmach dokumentalnych czy para-dokumentalnych, a także sam Gradowski, na przykład w głośnym „Konsulu i innych" i (posługując się dalej wybranymi przykładami) Karabasz w „Roku Franka W.".

MACIEJ KARPIŃSKI

Ten ostatni tytuł nasuwa się tu nie przypadkowo. Wstępna część filmu Gradowskiego i Samosiuka, opowiadająca o kilku pierwszych dniach wolności młodego człowieka po dwóch latach więzienia, przypomina tamten film drobiazgowością relacji i beznamiętnym obiektywizmem. Kamera Samosiuka prowadzi bohatera od chwili wyjścia z więziennej celi (sekwencja ta poprzedzona jest znakomitą sceną przyjścia do celi „nowego" i całego, związanego z tym okrutnego rytuału więziennego), poprzez pierwsze spotkania: z matką, z dziewczyną, z kolegami, aż do momentu, kiedy — wzgardzony i odepchnięty przez wszystkich — młody bohater filmu wraca do środowiska, które popchnęło go na drogę przestępstwa.

Można by zarzucić temu filmowi (bo mówię o nim, jak o samodzielnym utworze ekranowym) pewną skłonność do upraszczania diagnoz społecznych. Teza, że kiedy ktoś — a szczególnie człowiek młody — popełnia przestępstwo, to winien jest nie tylko on, ale również społeczeństwo, które nie ukazało mu innych perspektyw i nie potrafiło należycie wychować, jest teza, bardzo dobrze znaną i zapewne częściowo, ale tylko częściowo, słuszną. Dla jej potwierdzenia Gradowski i Samosiuk nie szczędzą scen dramatycznych, irytujących, nawet drastycznych. Poprzez nieprzekonywające, „drętwe" przemówienia przedstawicieli władz więziennych w chwili wyjścia delikwenta na wolność, przez dramatyczny epizod z matką (dorównujący drastycznością chyba tylko analogicznym scenom z filmu Kennetha Loacha „Życie w rodzinie"), aż do daremnych poszukiwań pracy — pokazują osamotnienie bohatera i trudności jakie natrafia w powrocie do normalnego życia i „zdrowego" społeczeństwa. Okazuje się, że tylko dawna paczka kumpli nie wypomina i nie zrzędzi, ale patrzy ufnie w przyszłość, planując nowe skoki.

Oczywiście, nabrzmiałych problemów społecznych nie rozwiąże godzina filmowej projekcji, chociaż w filmie „Obcym wstęp wzbroniony" w służbę szlachetnych intencji została wprzęgnięta świetna filmowa robota; niezwykła jest zwłaszcza sprawność operatorska Samosiuka, dzięki której praca kamery staje się dyskretna, a inscenizacja ulega całkowitemu zamaskowaniu. Choć to może niezbyt stosowna pochwała, jednak młody bohater pierwszej części filmu (a cała historia jest autentyczna) również niemało przyczynił się do jej uwierzytelnienia, chwilami ocierając się o aktorstwo klasy Steve McQueena.

Druga część filmu, pod pretensjonalnym tytułem „Reguły gry", opowiada o dramatycznych losach różnych panienek. Ten temat popchnął twórców w stronę zbytniej łatwizny. Kolejne skecze, opatrzone emfatycznym komentarzem i nie mniej wzniosłymi śródtytułami, ilustrują pokusy, jakie czyhają na niewinność w labiryncie wielkiego miasta. Tyle tylko, że są to sprawy ogólnie znane, niejednokrotnie poruszane także w filmach pełnometrażowych (choćby „Trąd" albo liczne filmy na temat „Chcę być gwiazdą"), a ich obyczajowa drastyczność sprzyja filmowemu „spuszczaniu z tonu". Toteż o ile pierwsza część tchnie autentyzmem i wciąga atmosferą moralnego zaangażowania, o tyle drugą ogląda się jak swoistą kronikę obyczajów, z której nie wynika żaden konkretny wniosek czy refleksja moralna.

Tak więc — jak już powiedziałem wyżej — „Obcym wstęp wzbroniony" to dwa filmy: znakomita epopeja wykolejonego młodzieńca i wątpliwej wartości kronika półświatka.

„Obcym wstęp wzbroniony" (Polska), reż. Krzysztof Gradowski

JANUSZ SKWARA

Klęska żandarma

Akcja „Żandarma z gór" rozgrywa się pod koniec 1944 roku. Władzę w Bułgarii przejmuje rząd ludowy, jednakże w małej wiosce Gerłowo, ukrytej w górach, życie toczy się po staremu. Zdezorientowani chłopi nie bardzo wiedzą komu ufać. Kiedy ustalają, że w ich wiosce ukrywa się żandarm, próbują go osądzić i skazać na śmierć za dawne przewinienia. Ale żandarm jest sprytny. Ucieka i z ukrycia terroryzuje mieszkańców. Staje się faktycznym władcą wioski.

Główny konflikt filmu rozgrywa się pomiędzy żandarmem, reprezentującym stare czasy, i młodym komunistą, Kolio, który przybywa z miasta i pragnie zaprowadzić porządek we wsi. Kolio jest osamotniony, mieszkańcy usuwają się w cień, obserwując, jak rozwinie się sytuacja. Kolio, zdany na własne siły, przegrywa, ponieważ żandarm dysponuje bronią. W każdej chwili może zabić przeciwnika.

Film Griszy Ostrowskiego jest wiernym obrazem tuż powojennej, bułgarskiej rzeczywistości. Nowa władza rodziła się powoli, nie bez krwawych ofiar. Przykład wsi Gerłowo jest bardzo typowy. Racja historyczna jest co prawda po stronie młodego komunisty, ale faktyczną władzę sprawuje człowiek dysponujący siłą. „Żandarm z gór" daje obraz walki, jaką toczy się właściwie poza ludźmi: jest to odwieczna walka Dobra i Zła. Zło panuje do momentu, kiedy Dobro stanie się przez innych zauważalne i uświadomione. Wtedy nieważna jest śmierć Kolio. Okrutny żandarm nie będzie mógł terroryzować chłopów. Wstrząśnięci tragedią, staną się energiczni i wspólnie wystąpią przeciw złu.

„Żandarm z gór" jest samodzielnym debiutem Griszy Ostrowskiego. Dotychczas ten młody reżyser realizował filmy wspólnie z Todorem Stojanowem, a ich najlepszym utworem był „Objazd", laureat festiwalu w Moskwie. „Żandarm z gór" nie dorównuje „Objazdowi", choć jest filmem poprawnym. Najbardziej interesujący jest tu wizerunek wioski zagubionej w górach, gdzie zasady moralne przekazywane są z pokolenia na pokolenie. W momencie, kiedy wieśniacy występują przeciwko żandarmowi, kierują się instynktem zbiorowości zagrożonej terrorem. Okrutna i wstrząsająca śmierć Kolio jest dla nich tylko aktem niesprawiedliwości, który domaga się rekompensaty. Długa droga czeka mieszkańców wioski, zanim zrozumieją ideę, dla których Kolio przelał swą krew. Jak w dawnych bajkach ludowych, przywódcą staje się starzec, uosabiający chłopską mądrość i doświadczenie; to on poprowadzi ludzi ku lepszej przyszłości.

Jedną prawdę wszakże chłopi poznali, przeżywając dramatyczne chwile: tylko wtedy będą silni, kiedy zaczną działać razem. Ani bierność, ani rozproszenie nie są dobrymi doradcami. Wtedy bowiem władzę może przejąć człowiek pozbawiony skrupułów, który dla własnych egoistycznych interesów poświęci dobro powszechne.

„Żandarm z gór" (Bułgaria), reż. Grisza Ostrowski

Zbiorowość wobec terroru

Jaki był, jak pracował, jakim pozostał w pamięci przyjaciół i współpracowników. O Janie Kreczmarze – zmarłym niedawno wybitnym aktorze teatralnym i filmowym – pisze Krzysztof Zanussi, reżyser „Życia rodzinnego" i „Roli" – filmów, w których Kreczmar stworzył swoje pamiętne kreacje.

JAN

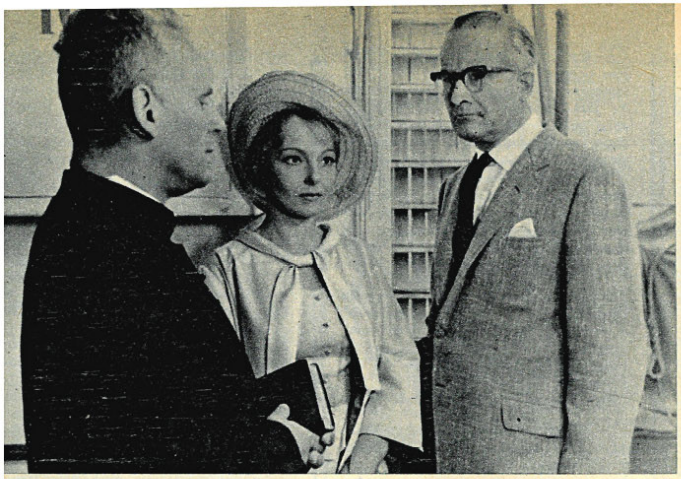
Nie sposób tak nagle przenieść do wspomnień kontaktu z człowiekiem, który jeszcze parę dni temu był pośród nas, a jego obecność, nawet z odległości sanatorium, była tak mocno odczuwalna na co dzień. Snuliśmy plany na przyszłość — pisałem dla Niego rolę w nowym filmie. Umawialiśmy się, że pokażę Mu to, co robiliśmy aktualnie. A teraz to wszystko trzeba nagle zaliczyć do wspomnień.

Był aktorem moich lat szkolnych. Jako gimnazjalista oglądałem Jego wielkie role w „Cydzie", w „Horsztyńskim", w „Lorenzacciu", w „Mężu i żonie". Dziś wiem, że to był inny etap Jego życia; później zbuntował się przeciw stylowi gry, który podobno należał do innej epoki. Patrzyłem bezkrytycznie, zachwycony Jego Rodrygiem czy Kardynałem. Nigdy później, w wieku dojrzałym, teatr nie robił na mnie takiego wrażenia, jak wtedy.

Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, miał już za sobą wiele lat pracy w filmie i w dubbingu. Z Jego ról filmowych dwie przynajmniej były wybitne: w „Lalce" i w „Szyfrach" Hasa. Szczególnie ten ostatni film wydaje mi się istotny: dzięki spotkaniu z Cybulskim nastąpiła konfrontacja dwóch pokoleń aktorskich i dwóch technik, na pozór zupełnie przeciwstawnych. Spontaniczna, chyba w małym stopniu kontrolowana naturalność Cybulskiego, sprawdzana po wielokroć na ekranie, zderzyła się z techniką analityczną i precyzyjną, sprawdzoną głównie na scenie. Ze spotkania przeciwieństw wynikła niezwykła synteza. Oglądając dziś, po tylu latach, ten piękny i niezwykły film, mam wrażenie, że dwaj aktorzy kontrastują ze sobą jak dwa instrumenty różnej barwy, grające ten sam utwór.

Pracowaliśmy razem przy dwóch filmach: „Życiu rodzinnym" i „Roli" (zrealizowanej dla telewizji, nie wyświetlanej jeszcze w kraju), użyczył mi swego głosu do „Gór o zmierzchu" i „Za ścianą". Wystąpił jeszcze za granicą w głównej roli Piłata w filmie Wajdy. Nieuleczalna choroba zbliżyła Go jak gdyby do naszej sztuki. Wysiłek, rozbity na poszczególne ujęcia, pozwalał Mu łatwiej opanować cierpienie. W trakcie ostatniej rozmowy w Konstancinie mówił o tym, jak w ostatnich latach polubił pracę w filmie. Świadom wszystkich ograniczeń, jakie nasze rzemiosło narzuca aktorowi, rozumiał je bardzo głęboko. Nigdy nie oglądał materiału, mówiąc, że dopiero po montażu można oceniać, co jest dobrze zagrane, a co źle. Oddawał się w ręce reżysera, podkreślając zawsze, że aktor w filmie — inaczej niż na scenie — powinien spełniać tylko funkcję instrumentu.

A mówiąc to, był jednocześnie współtwórcą. Jego aktorstwo określano często jako ana-



W „Pasażerce" Andrzeja Munka (z prawej)

stek rywalizacji. W odniesieniu do pracy aktora bardzo rzadko coś naprawdę znaczy. A jednak On potrafił szczerze cieszyć się z sukcesu innych; z pasją uczestniczył na planie w scenach, w których nie brał udziału. Myślę, że kiedy się cieszył dobrym ujęciem kolegów, była to przede wszystkim radość zamiłowanego pedagoga. Rozmawialiśmy wiele o teorii aktorstwa, którą się pasjonował. Pamiętam, jak snuł refleksje o tym, że film często krzywdzi aktorów, odbierając im niezależność, do której przywykli w teatrze. Ale z drugiej strony jednak okupuje tę winę utrwalając sztukę aktorską najbardziej ulotną i nietrwałą.

Dziś z żalem myślę, jak trudno przekazać to, co było najbardziej własną cechą Jego niezwykłego charakteru: wielkie poczucie celowości, a przede wszystkim piękny stosunek do zawodu, któremu swą osobą nadawał najwyższą rangę.

KRZYSZTOF ZANUSSI

KRECZMAR

lityczne, rozumowe, chłodne. Nie wiem, co kto rozumie przez te słowa. Obserwując Go w pracy, widziałem przede wszystkim wielkie poczucie odpowiedzialności, z jakim podchodził do zawodu. Jak chyba już nikt inny, uczył się całej roli filmowej na pamięć, po to, by tekst nie stawiał mu oporu. Osiągał potoczność dialogu poprzez warsztat, który miał opanowany świadomie i precyzyjnie. Potępiał u aktorów „robioną" naturalność, która z niechlujstwa dykcji i nielogicznych akcentów czyni rzekomą cnotę. Potępiał amatorszczyznę kompromitującą jego zawód, a jednocześnie z ogromnym zaciekawieniem odnosił się do wszelkich prób użycia w filmie niezawodowych wykonawców.

Poprzez logiczną analizę wychwytywał wszelkie niedorzeczności tekstu; nieraz, zawstydzony, poprawiałem dialogi, które tylu bezkrytycznie czytało wcześniej.

Jako teoretyk pasjonował się wszystkim, co tyczyło zawodu aktora, a jednocześnie, nawet w okresie najcięższych zmagań z chorobą, nie pozwolił sobie na wygodę pozostania przy osiągniętym już warsztacie. W „Życiu rodzinnym" próbowaliśmy nieśmiało improwizacji dialogu. Zabieg ten jest dokładnym zaprzeczeniem techniki, która zakłada poszanowanie każdego słowa dialogu; zamiast czystej myśli autora — eksponuje prywatną osobowość wykonawcy. Jako człowiek zamknięty i zdyscyplinowany, z wielkim uporem próbował tej metody, zawsze ciekaw tego, co nieznane.

Jego niesłychana siła woli pozwalała Mu walczyć z chorobą, nie chciał dopuścić, aby przekształciła się w kalectwo. Ograniczony w możliwościach ruchu, próbował się odnaleźć w ograniczeniach, nigdy nie czyniąc z nich sprawy wstydliwej ani też nie pozwalając na współczucie. Nigdy nie dał odczuć ceny, jaką płacił za swą pracę. W „Życiu rodzinnym" jest epizod, kiedy ojciec wstaje nagle z fotela, przewracając stoliczek przy kominku. Bella wybucha na to histerycznym śmiechem. W trakcie kręcenia ujęcia przewrócił się, raniąc niebezpiecznie chorą nogę. W oczekiwaniu na pomoc lekarską, zmusił nas, by zrobić jeszcze dubel, bo na tej scenie można było ewentualnie skończyć wątek ojca.

Praca w filmie polega głównie na czekaniu. Dzięki swej dyscyplinie wewnętrznej potrafił zawsze wypełnić to czekanie dociekliwym myśleniem o tym, co robimy. Czekanie było dlań czymś twórczym. Aktorstwo zawiera w sobie pojęcie koleżeńskości i pierwia-

W „Szyfrach" Wojciecha Hasa

W „Życiu rodzinnym" Krzysztofa Zanussiego

1 *Wysiedlony*
Lou Castel w „Dziękuję, cioci"

Mówi

Lou Castel

Przed kilkoma miesiącami głośna była sprawa wydalenia z Włoch znanego aktora Lou Castela, bohatera pamiętnych „Pięści w kieszeni" Marco Bellocchio. Castel (zdjęcie nr 1) jest Szwedem, ale mieszkał we Włoszech od 1961 roku. Teraz podróżuje po Europie. W wywiadzie dla francuskiego dziennika „Le Monde" wyjaśnia swoją sytuację:

— Wiem, że przynależność do partii lewicowej sprawiła, że stałem się „osobą niepożądaną" na Półwyspie Apenińskim. W kwietniu tego roku, kiedy wychodziłem z mieszkania, czekało na mnie dwóch policjantów w cywilu. Zaprowadzono mnie na komisariat. Czekałem cierpliwie. W pewnej chwili, kiedy chciałem wyjść na korytarz, aby spotkać się z przyjacielem, który przyszedł zobaczyć, co się ze mną dzieje, zatrzymano mnie. Zostałem poddany rewizji — w obawie czy nie posiadam broni.

Sądzę, że powodem mojego wydalenia z Rzymu były wyłącznie moje marksistowsko-leninowskie przekonania. Dzisiaj nie mam nawet pewności, czy zdołam wrócić do Włoch jako zwykły turysta. Mogę, oczywiście, prosić jeszcze raz o prawo pobytu w tym kraju, ale myślę, że dostanę odmowę bez podania żadnego motywu.

Jestem związany z Rzymem nie tylko dlatego, że mieszka tam moja matka. Właśnie w Rzymie zacząłem karierę aktorską. Debiutowałem w „Pięściach w kieszeni". Z reżyserem Marco Bellocchio spotkałem się w rzymskiej szkole filmowej — Centro Sperimentale. Studiowaliśmy razem reżyserię, ale mnie te studia nudziły; ich system wydawał mi się zbyt szkolarski. Chciałem zostać aktorem. Stałem się nim przez przypadek, kiedy Bellocchio zaproponował mi rolę. Później przyszły następne filmy: „Dziękuję, cioci" Salvatore Samperiego, „Święty Franciszek z Asyżu" Liliany Cavani i „Orgazm" Umberto Renziego.

W roku 1968, w okresie buntów studenckich, zacząłem zajmować się czynnie polityką. Policja szantażowała mnie, grożąc odebraniem prawa pobytu we Włoszech. Występowałem w coraz gorszych filmach. Wówczas do ataku przystąpiła prasa. Pisano, że jestem już skończony, że nie powinienem pokazywać się na ekranie, ponieważ za bardzo utyłem. Zmniejszały się moje dochody, a role, które mi powierzano, były coraz nędzniejsze. Wreszcie przyszło pożegnanie z krajem, w którym mieszkałem od jedenastu lat.

Zadziwiające, że to właśnie Włochy nie chcą tolerować aktora zajmującego się polityką, a przecież w tym kraju powstaje w tej chwili najwięcej filmów politycznych. W moim przekonaniu ten brak tolerancji wynika po prostu z tego, że lewicowi filmowcy włoscy ciągle jeszcze koncentrują się na wewnętrznych konfliktach burżuazji. A ta najbardziej obawia się, by nie powstała prawdziwie ludowa, rewolucyjna kultura.

Na planie

Rekonstrukcja haniebnego układu

Otakar Vavra rozpoczął realizację dwuseryjnego filmu „Dni zdrady", który wiernie odtworzy dyplomatyczną grę, jaka toczyła się w połowie lat trzydziestych pomiędzy państwami europejskimi i doprowadziła do podpisania haniebnego układu monachijskiego, który wydał Czechosłowację w ręce Hitlera.

— Większość ludzi nie zna szczegółów — mówi reżyser — albo ma o nich spaczone wyobrażenie. Monachium roku 1938 pozostało wciąż nie rozwiązanym problemem. Do dziś nie zakończyły się dyplomatyczne rokowania o unieważnienie układu monachijskiego. Jestem przekonany, że żadna wymyślona akcja nie może być bardziej przekonywająca od rekonstrukcji faktów. Dlatego chcemy pokazać całą dyplomatyczną grę i prawdziwy przebieg monachijskiej tragedii.

Przygotowania do filmu wymagały ogromnej pracy. Trzeba było przejrzeć setki dokumentów, przeczytać dziesiątki publikacji, obejrzeć dokumentalne kroniki filmowe. Rezultatem był scenariusz, którego autorami są Miroslav Fabera i reżyser Otakar Vavra.

Do pracy nad filmem zaangażowano najlepszych aktorów zagranicznych. Rolę Hitlera objął szwedzki aktor Gunnar Möller, Chamberlaina gra Jaroslav Radimecky, Mussoliniego — Vladimir Stach, Benesza — Jiří Pleskot, Bonnet — Otakar Brousek, hrabiego Ciano — Jan Schanilec, Goebbelsa — Aleksander Fred, Goeringa — Rudolf Jurda, Ribbentropa — Stanislav Zindulka.

Zdjęcia kręcone są w praskiej hali sportowej, gdzie w czasie ostatniej zimy odbywały się mistrzostwa świata w hokeju. Hala, dzięki pracy scenografów, przemieniła się początkowo w berliński Pałac Sportów, a potem w norymberską Halę Zjazdową. W tych dwóch miejscach ważyły się bowiem we wrześniu 1938 roku losy Czechosłowacji.

Premiery...

„Wzgórza strachu"

Western młodego amerykańskiego reżysera Michaela Winnera „Wzgórza strachu" podejmuje klasyczne motywy tego gatunku: pościg i zemstę. Ściganym jest Metys Chato (Charles Bronson), który w obronie własnej zabił szeryfa. Prześladuje go trzynastu kombatantów wojny secesyjnej, walczących po stronie Południa. Ścigający masakrują rodzinę Chato, gwałcą żonę. Nie cofają się przed popełnieniem najgorszych zbrodni „w imię sprawiedliwości". Ale Chato jest nieuchwytny, a ścigający — w miarę rozwoju akcji — zaczynają coraz bardziej przypominać ściganych. Chato tropi ich nieubłaganie, dopóki ostatni z wrogów nie zginie na pustyni z głodu i pragnienia.

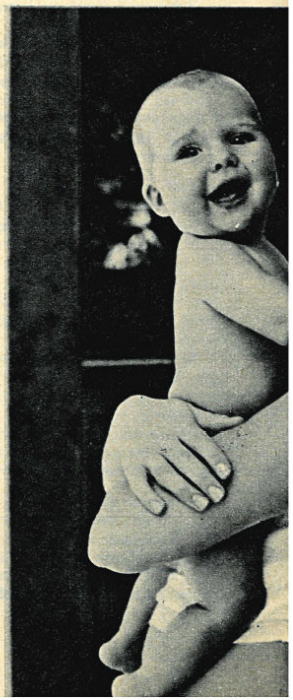
Krytyka zachodnia wysoko ocenia reżyserskie walory tego filmu i kreacje aktorskie. Najwięcej pochwał zbiera Jack Palance w roli dowódcy oddziału białych prześladowców. Podejmując wyprawę w imię obrony wartości, które ciągle uważa za najważniejsze, od początku jest już właściwie pokonany. Ale zmaga się z losem, by wreszcie mu ulec.

„The Harder They Come"

Młody Jamajczyk, Ivan, porzuca rodzinną wieś i przenosi się do stolicy kraju, Kingston. Znajduje dorywczą pracę i schronienie w domu ewangelickiego kaznodziei. Ale marzy o karierze piosenkarza. Wkrótce jednak przekonuje się, jak bardzo skorumpowany jest świat businessu rozrywkowo-muzycznego. Walka bohatera przeciwko korupcji kończy się wpisaniem go na czarną listę, co jest równoznaczne z końcem kariery. Ivan wikła się następnie w ciemne sprawki pewnej sekty religijnej, w handel narkotykami, odkrywa powiązania handlarzy narkotyków z policją. Wciągnięty w pułapkę bez wyjścia, podejmuje desperacką walkę. Padają skorumpowani policjanci, ale i jego dosięgną rewolwerowe kule w czasie próby ucieczki na Kubę.

Fabuła filmu osnuta jest w znacznej mierze na biografii czarnoskórego śpiewaka i aktora z Jamajki, Jimmy Cliffa. Reżyser Perry Henzell (Jamajczyk, absolwent wyższej szkoły dramatycznej w Londynie) potrafił nadać tej historii głębszy sens. Pierwszy w dziejach Jamajki film fabularny jest również odzwierciedleniem stanu ducha jej mieszkańców: narodowej dumy, nienawiści do spadku po trzech wiekach kolonialnego ucisku, do kapitalistycznego społeczeństwa i jego kościoła.

Krytyka brytyjska ceni film Henzella za wierny opis rzeczywistości Jamajki, jej kontrastów społecznych i kulturalnych. Gra niezawodowych aktorów jeszcze bardziej podkreśla wrażenie autentyzmu. Brytyjczycy dopatrują się nawet pokrewieństwa utworu Henzella z filmami południowo-amerykańskimi. Krytyk Tony Rayns powołuje się na znakomitą końcową scenę filmu: w ostatnich sekundach życia Ivanowi wydaje się, że gra wciąż rolę niezwyciężonego bohatera filmowego, oklaskiwanego przez publiczność.



Kronika

Visconti powraca do zdrowia

Luchino Visconti powraca do zdrowia. Reżyser odzyskał władzę w sparaliżowanej częściowo lewej ręce. Tymczasem jego współpracownicy kontynuują montaż „Ludwika II" (zdjęcie nr 4), którego premiera zapowiedziana została na koniec roku. Film ukaże się w dwóch wersjach: amerykańskiej, przystosowanej do wymagań eksploatującej go firmy Metro-Goldwyn-Mayer, i europejskiej którą reżyser uważa za oryginalną.

Viscontiego odwiedził ostatnio scenarzysta Enrico Medioli, który podał do wiadomości, że w przyszłym roku reżyser zamierza zrealizować „Czarodziejską górę" według powieści Tomasza Manna. Inny projekt przewiduje realizację filmu „Zelda", poświęconego niezwykłej postaci kobiecej — Zeldzie Sayre, żonie słynnego pisarza amerykańskiego, Scotta Fitzgeralda. Wywarła ona wielki wpływ na życie i twórczość pisarza, była modelem jego bohaterek, wreszcie zachorowała na schizofrenię i skończyła jako alkoholiczka.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. „Przyjemności mego wieku" — taki tytuł nosi film André Michela. Jest to historia młodego naukowca, który po śmierci wybitnego pisarza postanawia dokończyć jego naukowe dzieło i wplątuje się w aferę kryminalną.

HOLLYWOOD. Albert Finney wystąpi jako kowboj w filmie „Pomarańczowe nieba" w reżyserii Buzz Kulika.

PRAGA. Dušan Klein rozpoczął zdjęcia do filmu „Tajemnica złotego Buddy", którego akcja rozgrywa się na przełomie naszego stulecia. W rolach głównych: Eduard Čupak, Jana Preissova i Vaclav Postranecky.

LONDYN. Ronald Neame realizuje w Hongkongu film „Przygoda Posejdona". Główne role objęli: Carol Lynley, Shelley Winters i Gene Hackman.

NOWY JORK. Julie Andrews (zdjęcie nr 3) wystąpi w dramatycznej roli w filmie „The Tamarind Seed" reżyserii swego męża, Blake Edwardsa.

RZYM. Carlo Ponti zaangażował Richarda Burtona do roli w kryminalnym filmie „Śmierć w Rzymie".

MOSKWA. W związku z 50 rocznicą ZSRR realizowany jest film „Ja — obywatel radziecki", przeznaczony do projekcji na zmiennym ekranie.

Projekty

Losey filmuje Ibsena

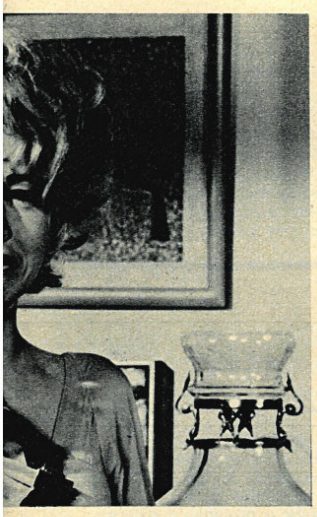
Joseph Losey zapowiedział przeniesienie na ekran „Nory" Ibsena z Jane Fonda (zdjęcie nr 2) w roli tytułowej. Rolę męża bohaterki ma objąć Trevor Howard, a w obsadzie znajdzie się najprawdopodobniej także Delphine Seyrig. Zdjęcia rozpoczną się wkrótce.

Jednocześnie znany dramaturg angielski, Harold Pinter, przygotowuje dla Loseya scenariusz „W poszukiwaniu straconego czasu" Prousta. Trwa także angażowanie aktorów do tego filmu. Dotychczas w obsadzie figurują: Richard Burton, Alain Delon i Danielle Darrieux. Zdjęcia mają się rozpocząć w maju przyszłego roku. Niezależnie od tych planów znany pisarz Graham Greene adaptuje dla Loseya jedną z powieści Josepha Conrada.

Ciekawostki

Animowany „Marco Polo"

Z dużym zainteresowaniem oczekiwana jest w Londynie premiera pełnometrażowego filmu animowanego „Powrót Marco Polo" — historii słynnego podróżnika i odkrywcy. Realizacja trwała 18 miesięcy, a koszt wyniósł aż 750 tysięcy dolarów. Reżyserem „Marco Polo" jest Eric Porter, animatorem — Sam Food, autor „Żółtej łodzi podwodnej".



2 *Próba klasyki*
Jane Fonda

3 *Próba dramatu*
Julie Andrews

4 *Zdetronizowany*
„Ludwik II" — Helmut Berger i Adriana Asti

Lenartowicz znajduje się w tej szczególnej sytuacji, kiedy wszystkie realizowane przez niego filmy przyrównuje się do tego jednego, który „zrobił mu nazwisko". Te porównania są, oczywiście, miarą ambicji reżysera, uznanego niegdyś za twórcę poszukującego, który potrafi wypowiadać się językiem niebanalnym, osobistym i odkrywczym. I choć niewiele jego filmów pasuje do tych ukształtowanych przed laty oczekiwań, każdy nowy projekt Lenartowicza witany jest z nadzieją.

Poszukiwania stylistyczne to przede wszystkim „Zimowy zmierzch"; umiejętne zapisywanie subtelnych nastrojów łączy się nam w pamięci ze „Spotkaniami"; „Zobaczymy się w niedzielę" pozostawił przekonanie, że reżyser wrażliwy jest na rozmaite drobne ludzkie dramaty, a zarazem potrafi portretować owe nieuchwytne zdawałoby się społeczne klimaty; „Nafta" była ambitną, choć nie w pełni udaną, próbą dobrania się do konfliktów, jakie niesie nasza współczesność; „Czerwone i złote" znalazło swoich zwolenników jako film subtelnych spostrzeżeń psychologicznych. Tych i innych wartości jest w filmach Lenartowicza zapewne więcej, niemniej zwykle nie dostaje im owego „czegoś", co pozwoliłoby tym wartościom wyzwolić się w całej pełni. Reżyser ma poza sobą także kilka ekranizacji klasyków, głównie dla ekranu telewizyjnego, ale i w tym przypadku, zasługując nieraz na pochwały, nie zdołał w pełni zadowolić zwolenników swego talentu.

Stanisław Mikulski (z prawej) i Zdzisław Maklakiewicz

KRAJOBRAZY I KLIMATY

I oto znowu spotykamy ekipę Stanisława Lenartowicza. Z Wrocławia, gdzie reżyser od lat mieszka i pracuje, przyjechali do Warszawy; można ich spotkać na Gocławku, Saskiej Kępie, na Bielanach i na moście Poniatowskiego. Są ruchliwi, poszukując w krajobrazie warszawskim realiów podbudowujących stany psychiczne ludzi, o których film ma opowiedzieć.

Tytuł filmu — „Opętanie", scenariusz Andrzeja Szczypiorskiego, operatorem jest Jerzy Sawicki. Do głównych ról reżyser zaangażował Barbarę Wrzesińską, Alicję Jachiewicz i Stanisława Mikulskiego. W skrócie określono temat tego filmu jako „dramat bezdzietnego małżeństwa". O cóż chodzi w tym trójkącie, boleśnie zawikłanym w trudne konflikty? Kim są ludzie, o których Lenartowicz chce nam opowiedzieć?

Maria (Barbara Wrzesińska) jest psychologiem, szczęśliwą na pozór i kochaną żoną, dla której życiowym dramatem okaże się niemożliwość urodzenia dziecka. W poczuciu zagrożenia tej miłości, a także poszukując rozwiązania, które mogłoby uszczęśliwić jej męża, zawikła się w fatalną w skutkach intrygę.

Alicja Jachiewicz

Reportaż z realizacji OPĘTANIA

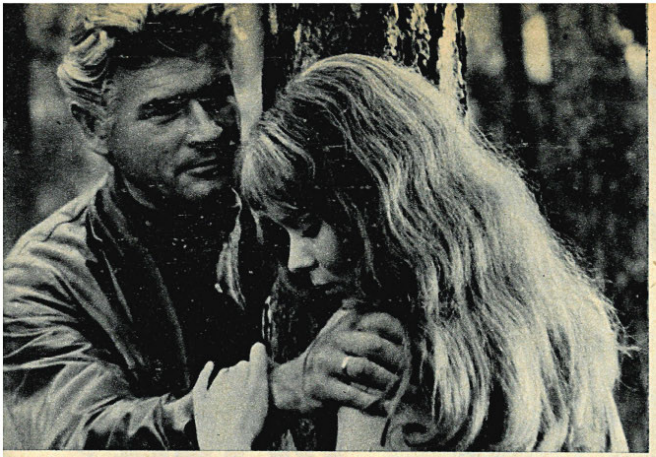
Karol (Stanisław Mikulski) wyniósł ze swej przeszłości uraz; przekonanie o życiu niespełnionym. Parę lat więzienia nie pozwoliło mu ukończyć studiów, nie znajduje pełnej satysfakcji w pracy, marzy o posiadaniu dziecka, które — być może — mogłoby zrekompensować niepowodzenia.

Hanka (Alicja Jachiewicz) opuszczona przez męża, z trudem wychowuje synka, ona właśnie została wybrana przez Marię na matkę dziecka, które miałoby zaspokoić ojcowskie pragnienia jej męża.

Intryga, tak jak ją przedstawia scenopis, wygląda na cokolwiek — jak to się powiada — „wymyśloną". Nieważne nawet, czy zdarzyło się to komuś w życiu; chodzi bowiem o to, że ukazana w scenariuszu sprawia wrażenie mało prawdopodobnej. Żona-psycholog, która podsuwa mężowi kochankę po to, by ta urodziła dziecko dla ich małżeństwa, która nie liczy się z możliwością obudzenia uczucia wobec matki tego dziecka, która wreszcie liczy na możliwość „odkupienia" tego dziecka od kobiety uwikłanej w rozmaite życiowe trudności, przedstawia się nam jako psycholog nieco naiwny. I dlatego pewnie, przyglądając się pracy Lenartowicza, bardziej interesuje mnie materia, pośród której reżyser porusza się, ludzie wpisani w nasze krajobrazy, niosący swoje dramaty, poszukujący szczęścia na swoją miarę i wyobrażenie. Słowem — ciekawsze wydają się owe związki pomiędzy ludźmi, aniżeli sama intryga, która zresztą, jak to w filmie bywa, może jeszcze przejść jakieś metamorfozy w trakcie realizacji.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

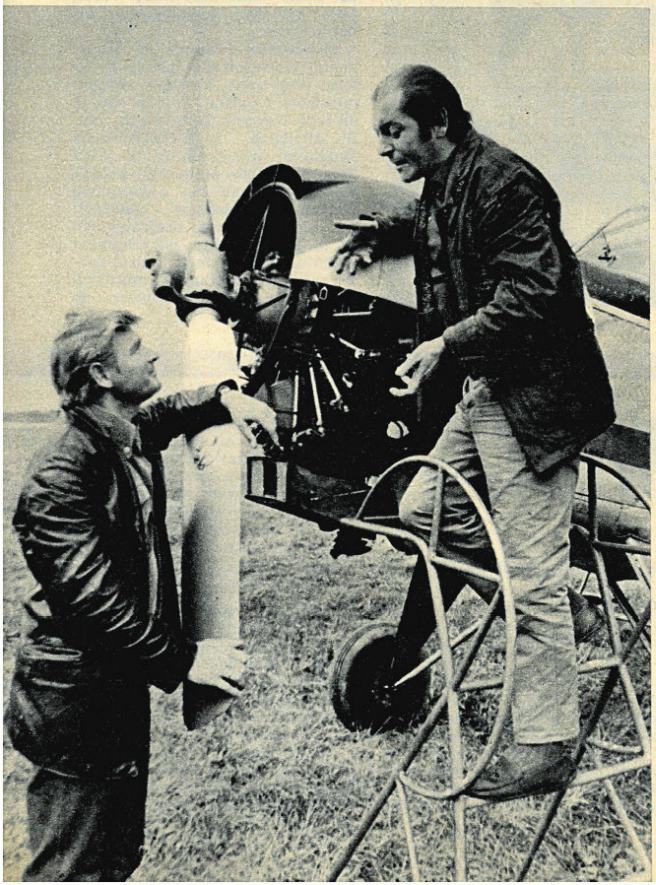
Zdjęcia: ROMAN SUMIK



Alicja Jachiewicz i Stanisław Mikulski

Barbara Wrzesińska

Stanisław Mikulski i Zdzisław Maklakiewicz



zapiski krytyczne

● „RZYM" – INNY ● FANTASMAGORIE I REALIZM ● OBSESJE LITERATURY ●

SOBOTA

Niedawno w „Zapiskach" zastanawiałem się, jaki będzie „Rzym" Felliniego. Wyobrażałem sobie, że rozwija on linię „8 1/2" Felliniego czy „Satyriconu" w twórczości reżysera. Okazało się inaczej.

„Rzym" — właściwie „Fellini Roma", jak film w oryginale się nazywa — to opowieść autobiograficzna. Chronologicznie, w sensie chronologii życia autora, należałoby go umieścić między „Wałkoniami" a „Słodkim życiem" (młodość w Rimini, poszukiwanie drogi życiowej w stolicy). Ale „Roma" łączy się także z „8 1/2", gdzie autor bardziej bezpośrednio niż w dwóch poprzednich filmach odwołuje się do swoich przeżyć. „8 1/2" był opowieścią o świecie wewnętrznym, o biografii wewnętrznej Felliniego, „Rzym" opowiada o świecie reżysera otaczającym i o jego stosunku do tego świata. W „Rzymie" występuje sam Fellini, więc jakby mówił w dodatku w pierwszej osobie.

Plakat z montażem, przedstawiającym nagą kobietę stylizowaną na karmiącą wilczycę rzymską anonsuje film. Hybrydyczność owego wizerunku bardzo wiąże się z charakterem utworu, który — jak Fellini jeszcze podczas realizacji zaznaczał — składa się z kilku odmiennych, nie zawsze dobrze przystających do siebie fragmentów (i sensów, i stylów). Od początku to uderza. Na wstępie niby wizerunek kamienia węgielnego starego Rzymu, niby kadr z dokumentu, później prawie cytaty z „8 1/2"; dzieciństwo Felliniego i stary nauczyciel z podwiniętymi nogawkami, za nim gromadka uczniów, przekraczający Rubikon, którędy Cezar ruszył na Rzym; wykład nauczyciela o Rzymie, z przezroczami, i raptem przez pomyłkę zamiast kolejnej fotografii Wiecznego Miasta, na ekranie księżowskiej szkoły — kobiecy akt, grzech.

Są trzy wątki w tym filmie. Pierwszy dotyczy przeszłości, wspomnień Felliniego, od czasów dzieciństwa po ostatnią wojnę, marzeń o Rzymie, zetknięcia się z tym miastem, przeżywania miasta. Drugi to Rzym dzisiejszy i ekipa Felliniego robiąca o nim film. Wreszcie trzeci stanowi fantazje osnute wokół tamtych wątków. Pierwsze dwa są traktowane realistycznie.

Przybycie do stolicy młodego prowincjusza, osiemnastoletniego Federico. Dziwaczna rodzina, w której się na początek instaluje. Wieczorem na ulicach i placach uczta mieszkańców dzielnicy, wspaniała, bachiczna wyżerka, całymi rodzinami, z dziećmi i psami. To niby zanotowany fakt realny, ale wyolbrzymiony, spotęgowany, „barbarzyński" — powiada sam Fellini. Później noc, nie uprzątnięte stoły, chudy pies myszkujący wśród resztek, wygłodzona wilczyca. Inna podobna partia jest poświęcona przedwojennym i wojennym popularnym teatrzykom, sławnej Jovinelli, dokąd też przychodziło się całymi rodzinami, a na scenie zabiedzeni aktorzy przedstawiali swoje numery. Kolejną sekwencja w populistycznym duchu, tyle że bardziej wizyjną, z zakłóconą już narracją realistyczną, jest — fascynujące i brzydkie niby harem Guida znów w „8 1/2" — studium dawnych rzymskich burdeli.

A obok czysta fantasmagoria w bardzo pięknej i bardzo chwilami drażniącej sekwencji dziejącej się w arystokratycznym pałacu, dziś czy wczoraj — nieważne. Stara księżna sprasza do pałacu gości, gości — wspomnienia, gości — trupy, z kardynałem na czele. Goście „usypiają". Następuje nostalgiczny monolog księżnej o czasie minionym. Lecz piękno na tym się kończy. Bo oto długa i nużąca rewia mody kościelnej, od habitów zakonnych po bogate szaty papieża, aż znikają modele, pozostają same stroje, puste szaty bez kapłanów, ciało bez duszy. Fellini nie jest filozofem, bo to są łatwizny.

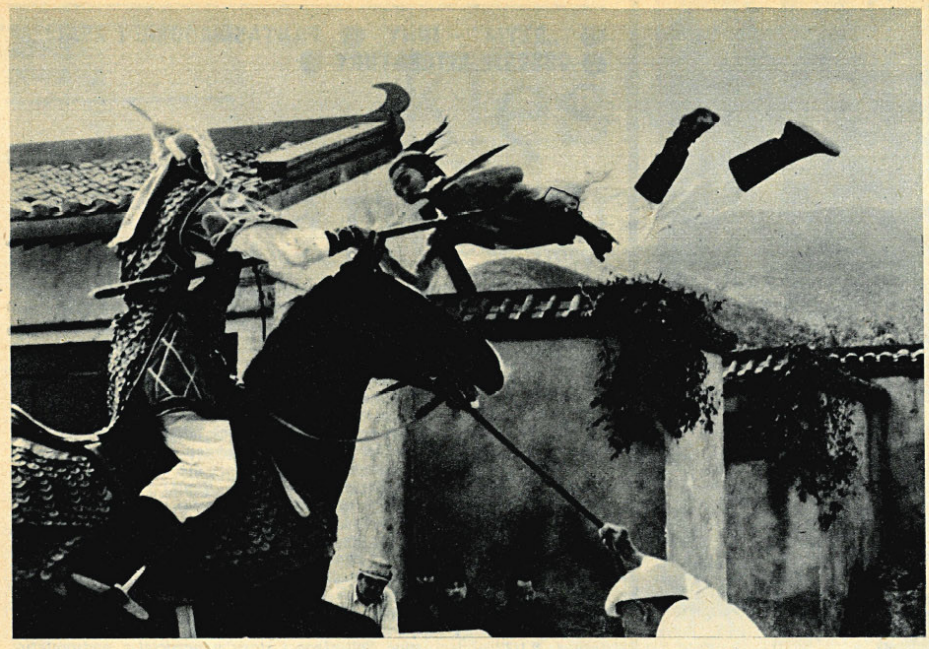
Wreszcie Rzym dzisiejszy. Chyba najlepszy. Ekipa reżysera w ulewnym deszczu filmuje ruch na drodze „Raccordo anulare" w pobliżu stolicy. Krwawy wypadek: rozbity wóz z bydłem, trupy zwierząt na szosie w deszczu (niemal jak w „Strajku" Eisensteina). Następnie studium hippiesowskiej młodzieży koczującej na placu Hiszpańskim, później rozpędzenie młodzieżowej demonstracji przez policję. Ale tu też pojawia się najwspanialsza sekwencja filmu. Ekipa Felliniego schodzi do rzymskich podziemi, gdzie od lat powstaje metro i nie może powstać. Dostaje się wśród tych tuneli i robót do nietkniętego wnętrza z czasów starożytnych, między cudowne freski, nie odkryte od tamtych czasów. Raptem światło i powietrze, które wraz z ludźmi wpadło, na naszych oczach ściera freski, topią się barwy, ginie w ciągu kilku sekund to piękno.

Film kończy się raczej banalnie. Kolumna zmotoryzowanej młodzieży przemierza uśpiony Rzym, wypełniając go ostrym blaskiem reflektorów i rykiem motorów. Ale znów, jak często u Felliniego bywa, potęga wizji, jej nasycenie przebija się przez banał i „filozofię". Chociaż ten finał nie był konieczny, gdyż tuż wcześniej, po owych wszystkich wspomnieniach i wizjach, okropnościach i gwałtownych wzruszeniach, kiedy zapadła noc, taka jak pierwsza noc Federica w Rzymie, pojawiła się na ekranie Anna Magnani, ta „Mamma Roma", i powiedziała: „Dobranoc".

Myślę, że będzie nieraz okazja pomówić o filmie Felliniego szerzej. Pomijając bowiem nawet jego rolę w dorobku reżysera, od czego zacząłem, jest on jeszcze jednym dziełem, które stara się wyzwolić kino z przymusu tylko odbijania świata, lecz wpisuje w ów wizerunek, w ów przymus to, co było dotąd tylko domeną literatury: poezję jako odrębny przedmiot. Film współczesny ma zresztą obsesję literatury. Może w poczuciu tego, że jest już jej tak bardzo blisko i zarazem tak wciąż jeszcze daleko.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

GEOGRAFIA ŚWIATOWEGO KINA



Na śmierć i życie

HONG KONG

Hongkong to Hollywood południowo - wschodniej Azji. Co roku powstaje tu około 40 „najwspanialszych filmów świata". Ogląda je codziennie pół miliona widzów azjatyckich.

Odpoczynek wojownika

Osobliwy status Hongkongu, jako kolonii angielskiej na terytorium Chińskiej Republiki Ludowej, zapewnia temu czteromilionowemu miastu niezwykle korzystną rolę tranzytowego punktu w chińskim handlu ze światem kapitalistycznym. Komercjalizacja całego życia w Hongkongu wywarła także piętno na tutejszej produkcji filmowej. Jej wyłącznie rozrywkowy charakter sprawia, że budzi zainteresowanie raczej jako zjawisko socjologiczne niż artystyczne.

Miasteczko filmowe w Hongkongu wybudowane zostało przed dziesięciu laty kosztem sześciu milionów dolarów. Wzniesiono je na tzw. Nowych Terytoriach, czyli ziemiach wydzierżawionych Anglikom przez Chiny w roku 1898. Kompleks atelierowy składa się z dziesięciu hal i szesnastu stałych kompleksów dekoracji pod gołym niebem, obejmującym m. in. takie obiekty, jak fragment wielkiego chińskiego muru, odtworzony z plastiku. W miasteczku pracuje 1400 fachowców ze

AUTOR, BOHATER, WIDZ

Spośród licznych wypowiedzi twórców radzieckich po uchwale KC KPZR w sprawie kinematografii zamieszczamy interesujące uwagi znanego scenarzysty Ewgienija Gabriłowicza („Lenin w Polsce", „Twój współczesny")

To oczywiste, że moje szczególne zadowolenie wzbudził ten fragment uchwały, który mówi o znaczeniu scenariusza, jako podstawy dzieła filmowego. Nikt, niestety, nie zajmował się u nas planowaniem pracy scenarzysty, twórczość filmowa znajdowała się we władzy żywiołu. Ja, na przykład, na przestrzeni wielu lat nie przypominam sobie ani jednego wypadku, aby jakaś wytwórnia lub kierownictwo Komitetu do Spraw Kinematografii zwróciło się do mnie z konkretną scenariuszową propozycją. Jeżeli reżyserowi podobało się to, co napisałem, kręcił według tego film. Komitet zaś z reguły zamysł realizatora zatwierdzał. A jeżeli reżyserowi się nie podobało, wtedy mój wysiłek szedł na marne. Wyglądało to tak, jakby Komitet nie miał prawa mieszać się do tych spraw, przejawiać swą wolę w polityce repertuarowej. Nawet te scenariusze, które poruszały ważne tematy partyjne i społeczne — filmy o Leninie, „Niezłomny", „Twój współczesny" — były rezultatem wewnętrznej potrzeby, mojej i reżyserów, aniżeli pobudek zewnętrznych.

Nie należy, oczywiście, sądzić, że planowanie powinno być ogólnikowe: tyle i tyle scenariuszy o klasie robotniczej, o chłopstwie, o przyjaźni narodów. Nie chodzi o wypełnienie takich czy innych buchalteryjnych postulatów, lecz o rzeczywiste, szczere zafrapowanie scenarzysty konkretnym tematem. Przedłożona scenarzyście propozycja winna być w pełnej zgodzie z jego twórczymi zainteresowaniami, stylem pracy, z jego indywidualnością. Ale propozycja nie może być abstrakcyjna, musi dokładnie, wyraziście określać temat.

wszystkich dziedzin produkcji filmowej, a wytwórnia ma do dyspozycji 200 stale zakontraktowanych aktorów. Turystom zwiedzającym miasteczko przewodnicy prezentują ze szczególną dumą rekwizytornię, w której zgromadzono 80 tysięcy kostiumów ze wszystkich rejonów i okresów historii Azji:

— *Kostiumy to największy majątek wytwórni* — mówią. — *Otacza się je szczególną opieką, są bardzo dobrze zabezpieczone. Gdyby uległy zniszczeniu, na przykład wskutek pożaru, cała produkcja zostałaby sparaliżowana.*

Nie opodal głównej bramy prowadzącej do miasteczka wznosi się czteropiętrowy budynek dyrekcji, w którym sprawuje rządy mandaryn tutejszego kina — dobiegający siedemdziesiątki Run Run Shaw. Zajmuje się filmem prawie od pół wieku, jego ojciec był właścicielem jednego z pierwszych kin w Szanghaju. Run Run jest magnatem filmowym w stylu Arthura Ranka; jego imperium, złożone również z sieci kin, obejmuje — poza Hongkongiem — Tajwan i znaczną część południowo-wschodniej Azji — od Singapuru po Dżakartę.

Biuro scenariuszowe Run Runa najchętniej widzi utwory tylko jednego typu. Bohater, zazwyczaj w białym kostiumie i z mieczem u boku, kroczy beztrosko przez malowniczy las. Nagle spod ziemi wyrasta tuzin uzbrojonych zbirów: — Pieniądze albo życie! — wołają z dzikim błyskiem w oku, nie przypuszczając, że już w następnych sekundach ich głowy, ręce i nogi fruwać będą w powietrzu, a leśne runo spłynie potokiem krwi. Potem następuje jeden z wariantów wątku romansowego; w finale — masakra ze zdwojonym ładunkiem trupów i morzem krwi wieńczy dzieło. Widzowie tych filmów z aprobatą przyjmują fakt posiekania nawet kilkudziesięciu wrogów przez jednego bohatera, podobnie jak na całym świecie nikt nie kwestionuje serii kilkunastu strzałów, oddanej z sześciostrzałowego kowbojskiego colta.

— *Wyspecjalizowaliśmy się w produkcji filmów, w których dominuje akcja* — mówi Run Run Shaw. — *Teraz zwiększamy nieco dawkę seksu, ale nie zamierzamy pod tym względem konkurować z Hollywoodem i Europą. Chińczycy są pruderyjni. Na przykład nowy film „Ciało i miecz" naszego czołowego reżysera Chu Yuana pokazuje wprawdzie dwie lesbijki, ale w sposób raczej dyskretny. Reżyser Li Han-Hsiang powrócił właśnie z Japonii, gdzie szukał aktorek do ról nieco bardziej eksponujących seks, gdyż jego film należy do serii wykorzystującej wątki przygód Don Juana. Nasze aktorki z Hongkongu nie lubią obnażać się przed kamerą ani grać ról prostytutek. Zaś zawodowe strip-teaserki już się wszystkim przejadły. Angażujemy więc aktorki z Japonii.*

Jeden przeciw wszystkim

Wróg w czerni

Bohaterowie filmów, których akcja rozgrywa się w nowszej epoce, zamiast miecza używają najczęściej pięści. Niedawno najbardziej kasowym przebojem okazał się „Pięściarz z Shantungu", w którym główną rolę grał były mistrz pięściarski, Chen Kuan-Tai, a fabuła opowiada o przygodach zawodowego zabijaki z Szanghaju podczas okupacji japońskiej. Powodzeniem cieszą się też filmy nawiązujące do działalności patriotycznej organizacji chińskiej z przełomu stulecia, Związek Sprawiedliwej Pięści, która kierowała słynnym powstaniem Bokserów przeciwko dynastii mandżurskiej i europejskim imperialistom. Typowym filmem z tego cyklu jest „Chiński bokser".

Zrealizowany niedawno „Bóg wojny" to znów przykład tanich, oszczędnościowych produkcji. Nakręcono go w ciągu sześćdziesięciu dni za 60 tysięcy dolarów, a więc za sumę dziesięciokrotnie mniejszą niż koszty podobnych filmów w Japonii, a trzydziestokrotnie mniejszą niż w Hollywoodzie. Ale np. „Czternaście amazonek" to wielka epopeja, którą kręcono trzy lata kosztem miliona dolarów; więcej niż miesiąc trwało samo przygotowanie pola bitwy na terenach przyatelierowych. W obsadzie tego filmu króluje sprowadzona z Hollywoodu chińska gwiazda Lisa Lu. W innej epopei, zatytułowanej „Herosy", brało udział 1000 aktorów i statystów oraz 300 koni.

Wspólnikiem Run Run Shawa jest jego starszy brat, Run-me, który kieruje w Szanghaju aparatem dystrybucji filmów. Bracia są właścicielami ośmiu kin w Hongkongu, dwustu rozrzuconych po całej Azji i kilkudziesięciu w dzielnicach chińskich Nowego Jorku, San Francisco, Honolulu, Rio de Janeiro. Nastroje nacjonalistyczne w południowo-wschodniej Azji ograniczyły nieco ekspansję braci Shaw:

— *Staramy się obecnie otworzyć własną placówkę w Paryżu, by wreszcie wejść na rynek europejski. Jesteśmy przekonani, że nasze filmy będą bardziej kasowe niż japońskie. Poza tym rozszerzamy współprodukcje z południową Koreą, kręcąc do spółki około 20 filmów. Podobne umowy zawarliśmy z Syjamem i Japonią. Naszą największą bolączką jest brak efektownych scenariuszy. Gotowi jesteśmy zamawiać je wszędzie. Płacimy 500 — 1000 dolarów za sztukę.*

Run Run nie wyklucza też możliwości wejścia — przynajmniej z niektórymi filmami — na rynek Chińskiej Republiki Ludowej. Byłby to dla niego „wielki skok".

STEPHNE H. Y. SIU

EWGIENIJ GĄBRIŁOWICZ

Wiele kolegiów scenariuszowych, nawet te, które pragną pracować sumiennie, dławi się w rutynie. Zamiast żywej, twórczej działalności, zajmują się do znudzenia redagowaniem, poprawianiem. Doskonale pamiętam, z jakim zapałem przystępowali do pracy w tych kolegiach zaproszeni do nich pisarze, jak chcieli wnieść w nie nowego, twórczego ducha i jak stopniowo, pod ciśnieniem rutyny, gasł ich entuzjazm. Moim zdaniem, należałoby powrócić do tych doświadczeń, lecz na całkowicie innych zasadach, respektujących i szanujących twórczy wysiłek scenarzysty.

„Zaszczytny obowiązek reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów — to tworzenie dzieł filmowych o wysokich walorach artystycznych, różnorodnych tematycznie, gatunkowo i stylistycznie, rozwijających najlepsze tradycje sztuki realizmu socjalistycznego". To wezwanie wydaje mi się nadzwyczaj istotne. Już najwyższy czas, abyśmy nauczyli się odnosić do twórczych poszukiwań z należytym szacunkiem i życzliwością. Poszukiwania to przecież oznaka zdrowia sztuki. Twórczym porywom artystów, ich dążności do powiedzenia własnego słowa — zawdzięcza kinematografia wiele pięknych utworów, które jeszcze przez wiele lat będą zachwycać widzów. Ale życie nie stoi w miejscu; także nasza sztuka winna iść naprzód, szturmować nowe, niezbadane szczyty.

W ostatnich latach zrealizowano u nas monumentalne, historyczne epopeje filmowe. Jest to nad wyraz ważna tendencja. Nie można jednak zapominać, że rozległość i rozmach historycznych panoram nie zwalnia scenarzysty i reżysera od przedstawiania pogłębionych portretów ludzkich. Wydaje mi się, że dążność naszej krytyki do zbyt łatwego amnestionowania schematyzmu w rysunku bohaterów jest niesłuszna. Tu także należy zatroszczyć się o skrupulatną analizę charakterów, podobnie jak i w tzw. filmach kameralnych.

Partyjny dokument mówi: *„Na ekranie rzadko pojawiają się bohaterowie, którzy urzekaliby celnością swych charakterów, ludzkim urokiem, oddaniem ideałom komunizmu".* Dużo mówimy i piszemy o tzw. bohaterze pozytywnym, były nawet próby stworzenia obrazu bohatera „idealnego"! Ale ludzki charakter nie składa się z oddzielnych cząsteczek; jest to raczej jakby biochemiczny zespół różnorodnych, często przeciwstawnych sobie właściwości. Dlatego winniśmy pokazywać na ekranie takie charaktery, które nie miałyby nic wspólnego z „kanonizowanym" typem bohatera filmowego. Prawdziwe dzieło sztuki może powstać tylko wtedy, kiedy twórczość filmowa głęboko przenika do życia, do jego prawdziwych konfliktów, przedstawiając charaktery niepospolite i wielokształtne.

plamy na ekranie

NATURA LUDZKA JEST SKAŻONA –I CO DALEJ?

Western był przez lata jednym z najbardziej solennych gatunków filmowych, nie oparł się jednak, jak i inne tradycyjne konwencje kinowe, żywiołowej destrukcji. Już to zjawisko opisano dokładnie, gdyż niemal każdy nowy, „znaczący" — jakąż to słowo zrobiło karierę w ostatnich latach — western, chlubi się tym, iż rozbija konwencjonalizm, schematyzm i stereotyp gatunku. Krytycy to wielbią, bo krytyk żyje z odkrywania „nowości". O ile jednak wielu reżyserów pociąga problem demistyfikacji zdarzeń historycznych, które były kanwą westernu heroicznego, to prawdziwa „wewnętrzna" destrukcja odbywa się w utworach na pozór spełniających wymóg solenności. Do takich należą „Strzały o zmierzchu", debiut Sama Peckinpaha; jest on mordercą westernu z premedytacją, ale mordercą, który nie dorabia do tego ideologii. Przeciwnie, Peckinpah kocha samą formułę westernu, kocha gatunek, w którym być może skupia się jak w soczewce sama istota kina.

W „Strzałach o zmierzchu" Dobro i Zło są ze sobą wężowo splątane, podział między nimi przebiega po prostu przez wnętrze każdego człowieka. Przemieszanie Dobra i Zła w naturze ludzkiej — oto Peckinpaha problem prawdziwy! Bohaterem „Strzałów o zmierzchu" jest ex-szeryf i jednocześnie przestępca — staruszek, postać, której przeszłość jest cokolwiek dwuznaczna. Jego kompan ze złej przeszłości, to przestępca z instynktem zła, który się nawraca. Jest jeszcze na dodatek młody „westerner-chuligan", w którym odkrywają się dobre karty; dziewczyna wychowana w myśl purytańskich zasad, którą grzech rajcuje, lecz która nie znajdzie wyzwolenia w ucieczce, zostając ciężko pokarana przez los; jest pastor w imię świętych zasad czyniący ludzką nieprawość i są bandyci poszukujący złota, typy schizoidalne (jak w „Nędznych psach") — jakby Peckinpahowi szło o to, by zło czytać już w twarzach i ludzkiej powierzchowności.

„Strzały o zmierzchu" są westernem z czasów, gdy biali zasiedlili już Dziki Zachód, ale jeszcze poszukiwanie złotodajnej żyły góruje nad namiętnościami. W tej scenerii rozgrywa się dramat ludzkiej natury, która jest paradoksalna, antynomiczna, złożona i nieprzewidziana. Człowiek wedle Peckinpaha ma najpierw skłonności, a dopiero później charakter; charakteru trzeba się dorabiać w świecie, który stwarza nam nieustanny opór. Egzystencja poprzedza esencję, byt góruje nad wszelką ludzką powinnością. Wzniosłe zasady i surowość obyczaju, rygor moralny, i abstrakcyjne prawdy święte, są albo przez Peckinpaha ośmieszane, albo postponowane. Człowiek dopiero pośród okoliczności, w czynie, w działaniu dokopuje się jakiegoś sensu, który wcale nie jest mu dany. Dokopując się tego sensu, nie może wierzyć wartościom apriorycznym, lecz w końcu musi dojść do rozeznania się w nich. Zazwyczaj nie potrafią tego kobiety (filmy Peckinpaha podszyte są zwykle mizoginią), ale Elsa w „Strzałach o zmierzchu" potrafi — choć dopiero po niewczasie — zorientować się w rozdziale Dobra i Zła. Nie będzie to jednak teraz abstrakcyjny rozdział z biblijnych wersetów, lecz wyniki z wtajemniczeń doświadczonych w pokojach burdelu.

Peckinpah bowiem we wszystkich swoich filmach z lubością wpycha człowieka w objęcia szatana i baczy, co się z nim dzieje, jakim instynktom ulega, czy folguje swojej naturze i co w nim jest „naturą", a co „wzorem" społecznym i kulturowym. Nie ma żadnych stałych zasad — zdaje się nam mówić — wobec natury ludzkiej; zawiłych realności ludzkich nie zastąpią wyspekulowane abstrakcje. Wszystko inne jest produktem racjonalistycznych złudzeń. Pewne strony życia nie poddają się racjonalizacji, są to dziedziny ciemne, przypadkowe, których nie można zredukować do prostych formuł moralnych. Rzeczywiste życie ludzkie bardziej przypomina sztukę, niż konstrukcję teoretyczną. Peckinpah odrzuca wszelkie wszechwyjaśniające teorie ludzkiej natury, gdyż nie biorą one pod uwagę ludzkiej słabości, ułomności, ciążenia wypadków. Jest pesymistą jak wcześni chrześcijanie, jak protestanci, jak janseniści. Wierząc w godność ludzką, nie wierzy w dobrą wolę. Jego duchowym ojcem mógłby być Georges Sorel, który wygłaszał apologię przemocy, objaśniając to tak: przemoc jest moralnie doniosła o tyle, o ile moralnie wychowuje tych, którzy ją stosują. Jako przykłady spontanicznych aktów sprawiedliwości ludowej, Sorel podawał vendettę i lynch. Usprawiedliwiał je moralnie — wchodził na bardzo niebezpieczne tory jako myśliciel.

Trzeba zastanowić się czy w „Nędznych psach" nie ma również „złych pogłosów", zwłaszcza w świetle niedawnej wypowiedzi reżysera, że wprawdzie nie uważa się za faszystę, lecz czuje się totalitarystą.

KRZYSZTOF MĘTRAK

krótki metraż

ARTYSTYCZNY NOKAUT

Doprawdy nie wiadomo, czemu autorzy realizujący filmy przeznaczone dla najmłodszej widowni, tak często rezygnują z ambicji artystycznych. Głupota kreskówek dla dzieci stała się nieomal regułą. Uproszczona dydaktyka, odwoływanie się do starych i dawno już zwietrzałych wzorów, tradycyjna plastyka — wszystko to jest tym dziwniejsze, że klasyk tego gatunku, twórca psa Pluto i królewny Śnieżki, nie rezygnował przecież w swych zabawnych, to znów wzruszających opowieściach, z możliwości przemycenia do dziecięcych główek jakiejś mądrej czy choćby pouczającej myśli. Ba, mówi się przecież nawet o „filozofii Disneya", o „wiecznej żywotności" jego bohaterów, którzy posiadają taki zapas sił witalnych, że z najstraszniejszych opresji zawsze wychodzą cało. Tymczasem polskie kreskówki dla dzieci, chociaż czerpią ze swego klasyka pełnymi garściami, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób animowania ruchu i całą stylistykę, zapominają o tym, co najważniejsze, co sprawia, że filmy Disneya oglądają także chętnie dorośli.

Wspaniałym przykładem głupiego filmu dla dzieci jest „Nokaut", zrealizowany przez Lecha Komorowskiego pod artystyczną opieką Bogdana Nowickiego, jeden z najbardziej schematycznie pomyślanych utworów, jakie w ostatnich czasach udało mi się zobaczyć. Gdyby film ten stanął na jakimś artystycznym ringu — traktuje on o boksie, stąd to porównanie — już w pierwszym starciu groziłoby mu kilka nokautów. W warstwie plastycznej przegrałby przez k.o. z każdym przeciwnikiem. Podobny koniec spotkałby go w starciu dydaktycznym. „Nokaut" jest absolutnym nokautem artystycznym i właściwie nie warto by się nim zajmować, gdyby nie to, że jemu podobne filmy są czymś naginnym, zjawiskiem niezwykle szkodliwym dla animacji w ogóle.

Filmy dla dzieci traktuje się jako zło konieczne, chociaż istnieje na nie bardzo poważne zapotrzebowanie. Dzięki temu chodliwemu towarowi, który zapewnia wytwórniom dochód i odpowiedni „przerób", twórcy dzieł autorskich mogą w spokoju realizować utwory ambitne. Kiedy się jednak pomyśli o niedalekiej w końcu przyszłości, trzeba sobie — czas najwyższy — zdać sprawę z tego, że jeśli przy pomocy filmów dla dzieci nie wychowamy wrażliwej widowni, niedługo już będzie można zwinąć cały animowany kramik i udać się na zasłużony odpoczynek. Jeśli panowie Komorowski i Nowicki o takim odpoczynku myśleli, to trzeba im przyznać, że działali konsekwentnie. Brawo!

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Nokaut" (Studio Miniatur Filmowych), real. Lech Komorowski

*

Film ten jest wyświetlany wraz z „Gniewną podróżą" (produkcja bułgarska) z repertuaru września.

„LOVE STORY" (USA). Jeśli można ten film uznać za fenomen, natura tego fenomenu jest raczej magiczna niż socjologiczna. „Love Story" przywołuje na krótko dawno minioną magię kina.

„SMIERĆ IPU" (Rumunia). Powrót wielokrotnie już eksploatowanego tematu: dziecko i wojna. Kiepskie, tandetne.

„ADALEN 31" (Szwecja). Rekonstrukcja historycznych wydarzeń, kronika strajku szwedzkich portowców. Film daleki od tradycji „Germinala", pokrytego węglowym pyłem i cuchnącego przepoconą odzieżą.

„ŁATWA DROGA" (NRF). Młode kino zachodnioniemieckie zdaje się zapominać, że co by nie powiedziano o świecie, jego mechanizmach, niepokojach światopoglądowych, musi to być opowieść zaskakująca i zachęcająca do głębszej refleksji.

Nasi recenzenci pisali...

„WATERLOO" (ZSRR—Włochy). Prezentuje racje obu walczących stron, dochowuje wierności historii, oskarża wojnę.

„JASKÓŁKI" (Węgry). Pociąg jadący z prowincji do metropolii wiezie dziewczyny ciekawe świata i nowych wrażeń. Kilka zabawnych scen, w których znana doskonale rzeczywistość uległa artystycznej, niemal surrealistycznej interpretacji.

„BALLADA O CABLE'U HOGUE'U" (USA). Dziki Zachód w czasach, kiedy dyliżans nie był już jedynym środkiem komunikacji, a pierwsze automobile zaczęły straszyć ludzi i narowić konie. Mit, który nie lęka się prawdy i historii.

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA). Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii, i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu.

●

Panie Redaktorze!

Niezwykle cyniczny ton, z jakim niektórzy recenzenci piszą o filmach, jest doprawdy irytujący. Ostatnio dostało się zdrowo dwóm wcale niezłym filmom.

Pierwszy to „Anonimo Veneziano". Omówienie filmu poprzedza kpina z reguł melodramatu, choć określenie „melodramat" nie determinuje jakości filmu, lecz jego gatunek. Dalej krytyk szydzi, że „postęp w medycynie zwolnił z pracy ekranowych suchotników" zatem „bohater szantażuje nas śmiertelną chorobą". Cóż w tym złego? W życiu też gruźlica staje się mniej groźna, za to coraz częściej słyszy się o niezbadanych chorobach mózgu. Krytyk zarzuca też reżyserowi, że „zbyt często odrywa bohatera od dziewczyny" i że bohater „przy każdej okazji cytuje Prousta i Flauberta". Tymczasem bohater zostaje „oderwany" tylko raz, jak również tylko raz przytacza cytat każdego z pisarzy.

Wreszcie krytyk nie wspomniał o fakcie, o którym wiedzieć i napisać powinien: autorzy dedykowali film ginącej Wenecji. Miałem szczęście poznać Wenecję i wydaje mi się, że E. M. Salerno zawarł w „Anonimo Veneziano" wiele z jej nastroju, przy czym nie zrobił tego w sposób reklamowo-turystyczny; ani jednej sceny nie kręcił na osławionym placu Świętego Marka czy moście Rialto. Widzimy za to Wenecję mniej znaną, a równie piękną. „Anonim" jest dedykacją godną pięknego miasta.

I drugi film — „Spacer w wiosennym deszczu". Tu zarzut recenzenki dotyczy między innymi obsady (że niby bohaterowie są starzy, ale skoro to Ingrid Bergman i Anthony Quinn, to będą się podobać). Bergman jest gwiazdą, ale ładna nawet za młodu nie była. Brzydota Quinna jest wręcz oczywista. Oboje nie idealizują, nie upiększają granych przez siebie postaci, a jeśli czynią je atrakcyjnymi i przekonywającymi, to wyłącznie dzięki dobrej grze.

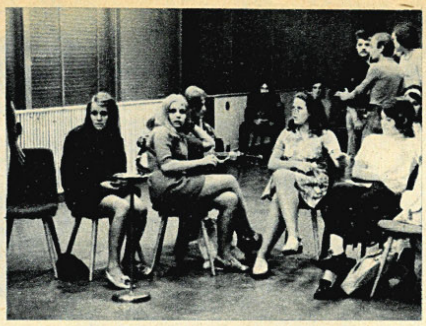
Głównym wszakże celem ataku jest treść. Kpina z niej zaczyna się już w tytule „Ku pokrzepieniu serc pań i panów w wieku średnim". Jest to kpina z największej zalety tego filmu. W powodzi rodzimych i obcych historii o wybrykach nastolatków, ta historia uczucia dwojga starszych ludzi jest czymś naprawdę oryginalnym, a rozegrana przez świetny duet aktorski staje się godna uwagi.

Przy okazji: sądziłem, że ustalono raz na zawsze, że krytyk nie opowiada treści filmu. Tymczasem w recenzji z filmu „Przez pustynię" dowiadujemy się ze szczegółami o wściekłym psie, braku benzyny i walącym się moście. To naprawdę nieładnie.

MICHAŁ ŁUSZCZYŃSKI
Piastów

IDZIEMY DO KINA

OBCYM WSTĘP WZBRONIONY



Scenariusz: **Krzysztof Gradowski i Zygmunt Samosiuk**
Reżyseria: **Krzysztof Gradowski**
Zdjęcia: **Zygmunt Samosiuk**
Muzyka: **Krzysztof Sadowski**
Komentarz czyta: **Tomasz Marzecki**
Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972.

Pełnometrażowy film dokumentalny Krzysztofa Gradowskiego, autora głośnych krótkometrażówek: „Konsul i inni" oraz „Zanik serca", „Obcym wstęp wzbroniony" składa się z dwóch nowel: „Droga powrotna" i „Reguły gry". W pierwszej kamera śledzi pierwsze kroki na wolności młodego człowieka, który był dwukrotnie karany za kradzieże i rozboje. W drugiej — opowiada o „miejskiej przygodzie" dziewczyny z prowincji, o jej stopniowej degrengoladzie w środowisku prostytutek, pijaków i złodziei. Film ten recenzujemy na str. 5.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

BOLESŁAW ŚMIAŁY

Scenariusz: **Władysław Terlecki i Witold Lesiewicz**
Reżyseria: **Witold Lesiewicz**
Zdjęcia: **Czesław Świrta**
Muzyka: **Wojciech Kilar**
Wykonawcy: król Bolesław Śmiały — **Ignacy Gogolewski**, biskup Stanisław Szczepanowski — **Jerzy Kaliszewski**, dziewczyna — **Maria Ciesielska**, królowa — **Aleksandra Śląska**, kanclerz — **Zdzisław Mrożewski**, arcybiskup gnieźnieński Bogumił — **Kazimierz Opaliński**, rycerze ze świty królewskiej — **Maciej Englert, Krzysztof Machowski, Jerzy Zelnik i Andrzej Zaorski**, ojciec osady — **Henryk Bąk**, wojewoda Sieciech — **Kazimierz Meres**, brat Bolesława — **Michał Pawlicki**, członkowie poselstwa Rusinów — **Alicja Raciszówna i Lucjan Dytrych**, Otton z Tyńca — **Mieczysław Voit**.
Produkcja PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół KRAJ — 1971.

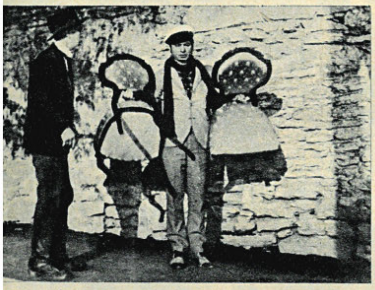
★

Barwny, szerokoekranowy film historyczny. Jedenastowieczna Polska i tragiczny konflikt między królem a biskupem. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Jerzy Krawczyk". Scenariusz, komentarz oraz wybór tekstów poetyckich **Tadeusza Różewicza: Urszula Czartoryska.** Realizacja i zdjęcia: **Kazimierz Mucha.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Czytają: **Marek Barbasiewicz i Maciej Grzybowski.** Konsultacja: **Barbara Szajdzińska-Krawczyk i Ryszard Stanisławski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Filmowa monografia łódzkiego malarza Jerzego Krawczyka (1921—1969).

12 KRZESEŁ

(Dwienadcat' stuljew)



Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

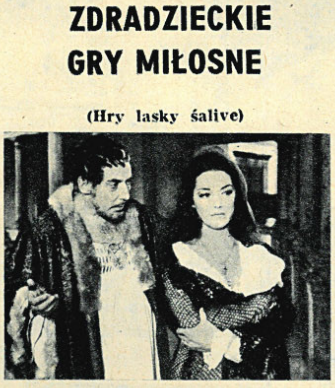
Scenariusz (według powieści **Ilji Ilfa i Ewgienija Pietrowa**): **Władlen Bachnow i Leonid Gajdaj**
Reżyseria: **Leonid Gajdaj**
Zdjęcia: **Siergiej Połujanow i Walerij Szuwałow**
Muzyka: **Aleksander Zacepin**
Wykonawcy: **Ostap Bender — Arcził Gomiachwili, Hipolit Worobianinow — Siergiej Filippow, ojciec Fiodor — Michaił Pugowkin, madame Gricacujewa — Natalia Kraczkowska, Helutka — Natalia Worobjowa, Helena Stanisławowna — Gliklerja Bogdanowa-Czesnokowa, Musik — Nina Grebieszkowa, mateńka — Klara Rumianowa, Liza — Natalia Warlej, stróż Tichon — Jurij Nikulin, Alchen — Grigorij Szpigiel, Polesow — Nikołaj Gorłow, Kisiarski — Gotlib Roninson, Korobiejnikow — Leonid Gajdaj, Szczukin — Igor Jasułowicz, Lapis-Trubecki — Roman Filippow, Miecznikow — Georgij Wicin, jednooki szachista — Sawielij Kramarow, Bruns — Władimir Etusz, Kola — Wiktor Pawłow, redaktorka pisma młodzieżowego — Rina Zielonaja, kapitan statku „Skriabin" — Georgij Georgiu, krytycy — E. Garin i J. Miedwiediew.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Romuald Drobaczyński**
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1972.

★

Barwna adaptacja znakomitej powieści satyrycznej Ilfa i Pietrowa, napisanej w roku 1927. Połączenie romansu awanturniczego z kpiną i sprowadzeniem do absurdu tego wszystkiego, co w okresie NEP-u zdało się autorom żałosne, nikczemne lub po prostu — głupie. Perypetie związane z poszukiwaniem tuzina krzeseł; w siedzeniu jednego z nich bogata wdowa zaszyła w czasie Rewolucji drogocenne brylanty.

ZDRADZIECKIE GRY MIŁOSNE

(Hry lasky šalive)



Scenariusz (według opowiadań „Arabski koń" **Giovanniego Boccaccia** i „Zausznice" **Małgorzaty z Nawarry**) i reżyseria: **Jiří Krejčík**
Zdjęcia: **Jaromir Šofr**
Muzyka: **Zdenek Liška**
Wykonawcy: **Nowela I: Francesco Vergellesi — Miloš Kopecky**, jego żona Sandra — **Božidara Turzonovova**, Ricciardo — **Jozef Adamovič**, szlachcic florentyński — **Josef Chvalina**, posłaniec — **Jan Přeučil. Nowela II:** Pan — **Jiří Sovak**, pani — **Slavka Budinova**, służąca — **Magda Vašaryova**, służący — **Pavel Landovsky.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Mirosław Bartoszek**
Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1971.

★

Barwna komedia kostiumowa. Adaptacja jednego z opowiadań z „Dekamerona" oraz jednego z opowiadań z „Heptameronu" Marguerite de Valois, królowej Nawarry. Humor, dowcip, renesansowa bujność literackich pierwowzorów.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Jaskółki	4	4	4		4	4	4	4	4
Łatwa droga	3		4			4	4		5
Love Story	4	4				3	3	3	4
Wielka nadzieja białych	5	3	3		3	4		3	3
Waterloo	4	3				4	3	3	
Lampy naftowe	2	4					3	3	4
Świadek zaginął	3	3		3			3		
Zandarm z gór	3						3		
Kopciuszek	3								
Gniewna podróż	3						3		2
150 na godzinę	1				2		2		1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Pulawska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 113, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

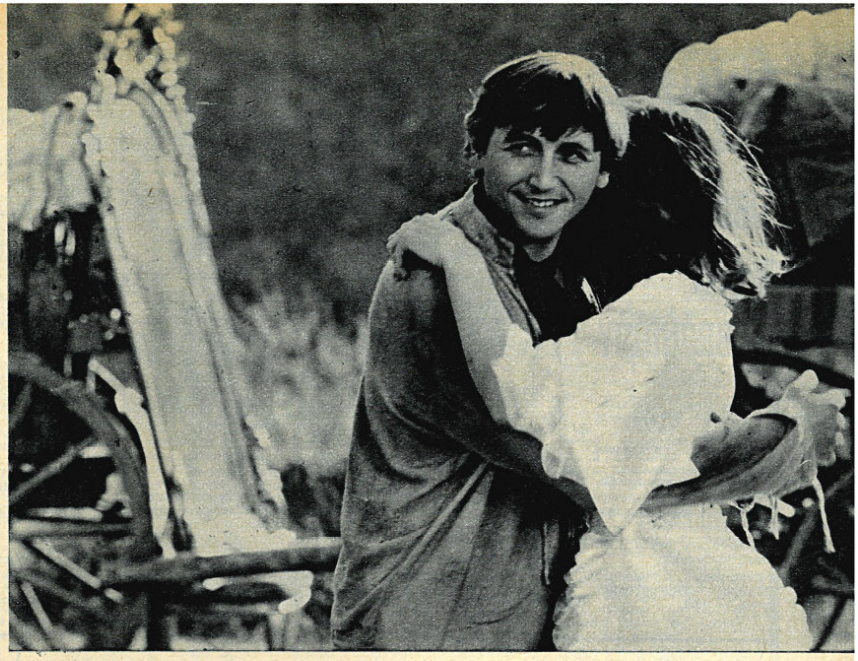
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Pulawska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 16.IX.1972 r. Zam. 7951 A-15

INDEKS 35904

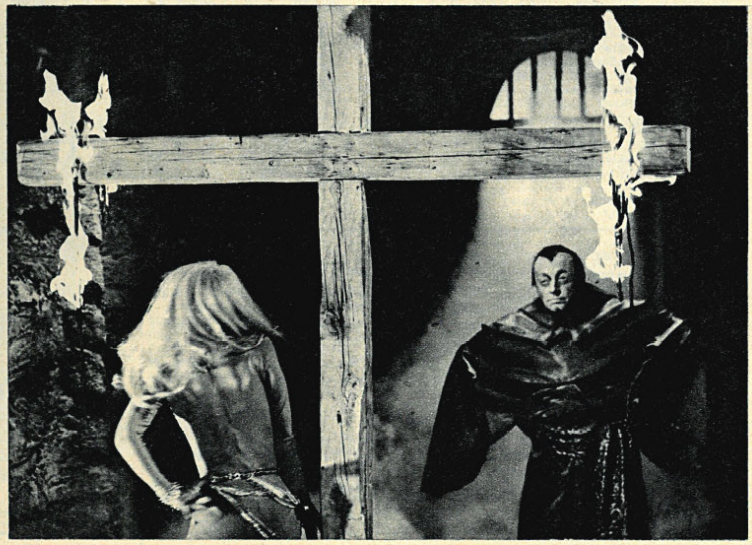
Nowości DEFY

będą tematem artykułu, który zamieścimy w jednym z najbliższych numerów. Nasz berliński korespondent omówi w nim aktualne problemy „drugiego" i „trzeciego" kina w NRD. Oto zdjęcia z filmów DEFY.



„SZÓSTKA RUSZA W ŚWIAT" — Jiří Menzel

„KLUCZ"

„LEGENDA O PAULU I PAULI" — Heidemarie Wenzel

„DIABELSKIE ELIKSIRY"